
UCL

**Université
catholique
de Louvain**

L'écoute musicale mobile : un art de faire
Analyse de l'appropriation socio-technique du baladeur MP3

Dissertation doctorale en vue de l'obtention du grade de Docteur en information et communication
par **Lionel Detry**

Membres du jury

Thierry De Smedt (Université catholique de Louvain – Promoteur)

Alain Reyniers (Université catholique de Louvain – Secrétaire)

Christophe Pirenne (Université catholique de Louvain / Université de Liège)

Florence Millerand (Université du Québec à Montréal)

Sophie Maisonneuve (Université Paris Descartes)

Pierre Fastrez (Université catholique de Louvain – Président)

Juin 2016

Je tiens à remercier les personnes qui m'ont aidé à chaque étape de cette recherche.

*Je remercie mon promoteur, Thierry De Smedt, pour son écoute, sa confiance et sa complicité.
Nos échanges d'idées en « ping-pong » intellectuel m'ont appris énormément sur la manière
de mener à bien une recherche. Surtout, ces moments m'ont appris à penser.*

*Je remercie les membres de mon comité d'encadrement pour leur expertise dans leur domaine
respectif et leurs conseils avisés à propos de mon travail. Leur présence encourageante m'a
permis d'avancer avec confiance jusqu'à la fin de cette thèse.*

*Merci à Sophie Maisonneuve d'avoir accepté de faire partie de mon jury et à Pierre Fastrez
d'en assurer la présidence.*

*Je m'estime chanceux d'avoir pu travailler au sein d'un groupe de recherche stimulant (le
GReMS) et composé de personnes encourageantes tant au niveau intellectuel qu'humain.*

*J'ai pris beaucoup de plaisir à rencontrer 23 auditeurs (9 en exploratoire et 14 durant
l'enquête) très intéressants et intéressés. Je reste fasciné par la diversité des êtres humains,
leurs manières de vivre au quotidien et leur passion pour la musique.*

*Plus personnellement, je remercie mes parents pour leur présence et leur relecture éclairée de
mon travail.*

Merci à mes filles qui m'ont toujours apporté beaucoup de joie durant ces années de thèse.

Enfin, merci à Juliette pour son soutien sans faille lors des derniers mois de la rédaction.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	11
I. En faveur de l'écoute musicale mobile	11
II. Les réquisitoires contre l'écoute musicale mobile	11
1. La menace sur le lien social	12
2. La menace sur notre soumission au pouvoir	12
3. La menace sur la valeur de la musique	13
4. La menace sur l'audition	13
5. La menace sur la sécurité	14
III. Une pratique-problème	14
IV. Définition de l'objet d'étude	16
V. Positionnement théorique dans le champ des sciences de l'information et de la communication	18
VI. Objectifs et enjeux de la recherche	21
VII. Structure de l'exposé	22
PARTIE I : EXPLORATION DE LA PROBLÉMATIQUE	23
Chapitre 1. Recherche exploratoire	24
I. Observations de pratiques et auto-ethnographie	24
II. Entretiens avec des auditeurs-baladeurs	27
III. Résultats et interprétations	29
1. La situation d'écoute	29
2. La technique	30
3. L'écoute	30
4. Le discours social	31
5. L'évolution de la pratique	32
IV. Enseignements de la phase exploratoire	32
Chapitre 2. Problématisation initiale et pré-tests	33
I. Problématisation initiale	33
II. Méthode de recherche des pré-tests	35
1. Carnet d'écoutes	35
2. Entretien d'explicitation	36
3. Variables indépendantes	36
4. Traitement des données	37
5. Résultats des pré-tests et évaluation de la méthode	37
PARTIE II : CADRE CONCEPTUEL	39
Chapitre 3. Penser l'écoute musicale	39
I. Qu'est-ce qu'écouter la musique ?	39

1.	Ecouter / entendre	39
2.	Les postures d'analyse au sujet de l'écoute musicale	41
3.	L'écoute envisagée sous un angle normatif	43
II.	Ce que la technologie fait à l'écoute musicale	47
1.	De la reproduction sonore à l'amateur de disques	47
2.	Un nouveau rapport technicisé à la musique	48
3.	La notion de fidélité et la qualité sonore.....	50
4.	Les modifications liées à la numérisation de la musique.....	52
4.1.	La navigation.....	53
4.2.	L'organisation	54
III.	La situation d'écoute	55
1.	Les lieux de l'écoute musicale	56
1.1.	Musique de salon.....	56
1.2.	L'automobilité de la musique	57
1.3.	La musique dans la rue	58
2.	L'environnement sonore de l'écoute musicale	60
3.	Les temps de l'écoute	63
3.1.	Le temps de la technique.....	64
3.2.	L'accélération et la réappropriation du temps	64
4.	La musique ubiquiste : Muzak, musique ambient et baladeur.....	66
5.	L'écoute filmique	69
IV.	Individualisation et socialisation de l'écoute	71
1.	Socialisation et individualisation de la musique enregistrée.....	72
2.	Ecoute mobile et socialisation	73
3.	Les vertus de la solitude nécessaire	75
V.	Ce que l'écoute co-construit	76
1.	Le rôle de l'auditeur dans la production des effets	77
2.	L'écoute fonctionnaliste	79
VI.	Conclusion : l'écoute considérée comme une performance	80
Chapitre 4.	Etudier l'usage des technologies	84
I.	L'apport de la sociologie des usages	85
II.	De la sociologie des usages à l'approche de l'appropriation socio-technique	88
III.	La créativité de l'usager, l'héritage de Michel de Certeau	90
IV.	L'écologie des activités.....	92
V.	Définitions : utilisation, pratique, usage	94
1.	Utilisation	94
2.	Pratique	94
3.	Usage	95

VI. Conclusion	97
1. Le socio-technique	97
2. Les pratiques de l'utilisateur	97
3. Le quotidien	98
4. La matérialité	98
5. L'activité et la situation d'usage	98
PARTIE III : AFFINEMENTS DE LA PROBLÉMATIQUE, QUESTIONS DE RECHERCHE ET MÉTHODE.....	101
Chapitre 5. Problématique et questions de recherche.....	101
Chapitre 6. Méthode de recherche	102
I. Description générale de la méthode	102
II. Couplage méthodologique du journal de bord et de l'entretien.....	103
1. Public de l'enquête	104
2. Carnet d'écoutes.....	106
2.1. Description du carnet	107
3. Entretien avec l'auditeur-baladeur.....	109
III. Méthode d'analyse de données	110
IV. Limites de la méthode utilisée	112
V. Retour sur la participation des répondants à la recherche	114
PARTIE IV : RÉSULTATS, INTERPRÉTATIONS ET PORTRAITS COMMENTÉS	117
Chapitre 7. Analyses et interprétations des résultats	117
I. La description des usages	117
1. La définition et l'appropriation d'un dispositif technique d'écoute mobile.....	117
1.1. L'accès, la gestion et l'organisation de la collection musicale.....	118
1.1.1. L'accès à la musique	118
Le streaming	118
iTunes et les dossiers « musique »	119
1.1.2. L'organisation de la collection	119
La gestion de la collection	120
L'organisation en playlists	122
La sélection pour le lecteur MP3	127
L'organisation de la collection et les types d'auditeurs.....	129
1.2. La gestion du dispositif technique	131
1.2.1. Le lecteur MP3.....	131
1.2.2. Les écouteurs.....	135
1.2.3. La mise en disposition de la technique.....	138
La préparation et la manipulation de la technique	139
Le volume d'écoute	142
2. Le choix de musique	145

2.1.	Le choix du point de départ	145
2.2.	Le choix du mode de progression	147
3.	Les situations d'écoutes mobiles	151
3.1.	Les activités concomitantes de l'écoute	152
3.2.	Les espaces musicalisés	154
3.3.	Les temps musicalisés	157
3.4.	L'environnement sonore	159
3.5.	La situation sociale	162
3.6.	Conclusion : la « bonne » situation d'écoute mobile.....	169
II.	Les représentations de l'usage	171
1.	Les représentations sociales de l'écoute musicale mobile et les discours de justification de la pratique.....	171
1.1.	Etre asocial : la non-socialisation dans les espaces publics	172
1.2.	La solitude voulue.....	174
1.3.	L'enrichissement culturel	176
2.	Les effets de l'écoute mobile.....	178
2.1.	L'effet « bulle »	178
2.2.	L'effet sur l'attention	179
2.2.1.	La musique vient chercher de l'attention	179
2.2.2.	Une attention nouvelle pour la situation.....	180
2.2.3.	L'attention partagée pour l'écoute et la lecture.....	182
2.3.	L'effet sur les pensées	184
2.4.	L'effet sur l'état psycho-affectif.....	185
2.5.	L'effet sur le corps	186
2.5.1.	Accompagner la musique	186
2.5.2.	Donner de l'énergie	188
3.	Les intentions de l'écoute mobile.....	189
3.1.	Une manière de gérer la focalisation.....	190
3.1.1.	La focalisation sur autre chose que la musique.....	190
	La focalisation sur la situation	190
	La concentration sur l'activité	191
	La focalisation sur les pensées.....	191
3.1.2.	La focalisation sur la musique.....	192
	Se détourner d'un élément négatif	192
	L'écoute de la musique pour elle-même	193
3.2.	Créer une valeur ajoutée à l'écoute mobile	194
3.2.1.	Modifier, amplifier et accompagner la situation	194
3.2.2.	Accompagner un état psycho-affectif.....	195

3.2.3. Augmenter le plaisir de l'écoute.....	197
III. Synthèse des acquis des interprétations	198
Chapitre 8. Portraits commentés	200
I. Grégory : configurer le trajet nocturne en train et la promenade musicale	200
II. Romain : la concentration intentionnelle sur la musique.....	204
III. Pierre : composer l'écoute en fonction de l'espace et du moment	205
IV. Maud : un trajet quotidien habituel	206
V. Benjamin : la liberté de l'écoute et la diversité des écoutes.....	207
VI. Camille : choix de la musique, situation d'écoute et manipulation	210
VII. Thibault : attention et choix de la musique.....	211
PARTIE V : INTERPRÉTATIONS FINALES ET CONCLUSIONS GÉNÉRALES.....	213
Chapitre 9. Interprétations finales	213
I. Qu'est-ce que l'écoute musicale mobile ?.....	214
1. La portabilité de l'écoute, la mobilité de la pratique.....	214
2. La création nécessaire d'une bulle	214
3. La valeur ajoutée	215
4. La quête du momentum	215
5. La configuration de l'expérience d'écoute mobile	216
II. Typologie des écoutes musicales mobiles	219
1. L'écoute fonctionnelle	220
2. L'écoute « ambient »	221
3. L'écoute psycho-affective et corporelle	222
4. L'écoute esthétique	223
5. L'écoute filmique	223
III. Qu'est-ce qui différencie l'écoute musicale mobile d'autres types d'écoute ?.....	225
Chapitre 10. Discussions et perspectives	230
I. Evaluation de la méthode et perspective de son développement	230
II. Limites de la recherche.....	231
III. Perspectives de recherche.....	232
IV. Pistes pour l'action et les plateformes d'écoute	234
1. Pistes pour l'action	234
2. Pistes pour le développement des plateformes d'écoute musicale.....	235
Chapitre 11. Conclusions finales : qu'est-ce que l'écoute musicale mobile nous oblige à penser ?	236
I. L'attention lors de l'écoute.....	236
II. Socialisation et individualisation	237
III. L'appropriation nécessaire du dispositif.....	239
IV. Configuration et surprises de l'écoute	239
V. Créer de la valeur ajoutée	240

VI. Une écoute « slow » ?	240
VII. Conclusion finale personnelle	241
BIBLIOGRAPHIE.....	244
TABLE DES FIGURES ET TABLEAUX	255
ANNEXES	257

INTRODUCTION

I. En faveur de l'écoute musicale mobile

Depuis les années 1980 et la commercialisation du Walkman, l'écoute musicale mobile est devenue une pratique très commune. Nous croisons chaque jour une personne qui porte un casque ou des écouteurs reliés à un appareil qui diffuse de la musique pour elle seule. Le développement du format MP3 et du lecteur associé (notamment l'iPod d'Apple) permet à l'auditeur de transporter énormément de musique - l'ensemble de leur collection pour certains d'entre eux. Les écouteurs intra-auriculaires et les casques actuels fournissent une bonne isolation acoustique et une excellente qualité d'écoute pour l'auditeur-baladeur. Avec l'écoute en streaming et l'accès à l'internet en mobilité, l'auditeur a aujourd'hui potentiellement accès à toute la musique en tout temps et en tout lieu. Comme pour d'autres types de contenus en ligne, l'auditeur s'attend même à cet accès à volonté. Grâce à tous ces progrès techniques, l'auditeur peut vivre tout moment de sa vie avec sa propre musique, celle qu'il choisit selon ses envies et ses besoins. En accédant à un flux sonore, l'auditeur-baladeur achève de faire de la musique une commodité. Il ressent un grand plaisir à pouvoir déambuler au son de sa musique et vivre ainsi un moment personnel qu'il a pris soin de préparer. L'auditeur a désormais acquis une grande liberté dans la manière de réaliser son écoute.

Cette pratique individuelle dans l'espace public s'inscrit tout à fait dans l'ère du temps. Même si les individus partagent des espaces sociaux avec d'autres personnes, ils considèrent qu'ils peuvent en prendre distance afin de réaliser une pratique solitaire (lire, écouter de la musique, consulter ses emails, jouer,...). L'idée d'un individu auto-suffisant se répand dans l'entièreté de la vie sociale et la pratique d'écoute mobile s'inscrit complètement dans cet individualisme contemporain.

La pratique d'écoute musicale s'est donc développée durant les 35 dernières années en partie dans la direction d'une écoute solitaire et mobile. Elle n'a cependant pas remplacé une écoute collective sans écouteurs. Cette écoute (relativement) nouvelle a conquis une grande partie de la population mondiale mais elle a aussi ses détracteurs. Certains y ont vu, notamment, la disparition de l'écoute attentive de la musique ainsi que la fin de la socialisation.

II. Les réquisitoires contre l'écoute musicale mobile

Il y a quelque chose d'inquiétant à voir, dans un espace social, un individu qui s'isole volontairement de son environnement sonore et social afin d'écouter de la musique de manière individuelle alors que la musique est traditionnellement créatrice de liens communautaires. Tout plaisir individuel a quelque chose de suspicieux. La vie en société demande que l'on reste disponible pour les interactions qui peuvent surgir et pour partager une certaine convivialité, non pour déambuler en solitaire. Qui a envie de s'adresser à une personne qui a les oreilles bouchées ? Son attitude témoigne d'ailleurs sûrement de cette envie de ne pas être dérangé. Ce n'est pas normal de vouloir écouter de la musique tout en réalisant une autre activité (marcher, cuisiner, travailler, faire du sport). L'écoute de la musique, comme la lecture, le cinéma, une exposition, demande notre complète

attention. Certaines personnes, particulièrement les jeunes, écoutent tout le temps leur musique, au point de se rendre sourds. Ce bruit de fond dans les oreilles leur permet de se couper des autres et d'éviter de ressentir le vide intérieur.

Ces quelques griefs contre l'écoute mobile en présentent, intuitivement, une vision très sombre parce qu'elle s'accompagne d'une dégénération du lien social, de la valeur de la musique ainsi que de l'audition. L'écoute du baladeur est l'exemple prototypique d'une technologie individualisante qui n'a que des mauvais côtés. Elle est encore très mal perçue socialement (Prior, 2014, pp. 24–25) malgré son adoption par une large part de la population. Voyager en transports publics durant les heures d'école offre un spectacle surprenant de la jeunesse, chaque écolier dans sa bulle phonique. Cependant, les transports publics aux heures de pointe ne sont guère plus réjouissants puisque chaque travailleur-navetteur écoute de la musique, chipote sur son smartphone, lit le journal ou un livre. L'interaction par le regard ferait presque office de provocation !

Afin de déconstruire peu à peu les discours sociaux et construire notre objet de recherche, nous pointons cinq menaces que l'écoute mobile porte en elle : la menace sur le lien social, la menace sur notre soumission au pouvoir, la menace sur la valeur de la musique, la menace sur l'audition et la menace sur la sécurité.

1. La menace sur le lien social

La première image qui vient à l'esprit lorsque l'on parle d'écoute musicale mobile est celle d'une fermeture. L'auditeur, dans sa bulle, se coupe du monde extérieur, le met à distance. Cette représentation est indissociable de la question de l'individualisme des sociétés occidentales et est d'autant plus remarquable dans les espaces où il y a une grande densité d'auditeurs (transports publics, salles de sport, rues). Cela crée, selon certains auteurs, « an expanding culture of mobile listening that replaces chance conversations with the musical company or occupancy afforded by the musical gadget » (Gunn & Hall, 2008). Lorsqu'un individu s'isole de manière visible (avec des écouteurs) dans un espace public, les co-présents reçoivent un message de non-volonté de communiquer. Rainer Schönhammer (1989) interprète cela par une non-réciprocité de la disponibilité pour la relation, comme lorsque l'on parle à quelqu'un qui porte des lunettes de soleil. Avec ses écouteurs, l'auditeur est dans un environnement sonore qui n'est pas le même que les co-présents, ce qui rend la communication déséquilibrée parce que le cadre de référence est différent. Shuhei Hosokawa dit que l'auditeur témoigne d'un secret public (1984). Même si l'utilisation d'un appareil électronique est moins sujette à débat aujourd'hui avec la prolifération des machines portables (smartphones, tablettes), la question de la perte de convivialité reste présente. L'auditeur-baladeur (comme le nomme Thibaud, 1994) est un des responsables de celle-ci dans les espaces sociaux. Dans les années 1980, il préfigurait, avec son Walkman, l'utilisation de technologies individuelles dans les espaces publics.

2. La menace sur notre soumission au pouvoir

Si Theodor Adorno avait connu le Walkman, il en aurait certainement fait un de ses objets de critique virulente. Comme le rapporte Rowland Atkinson, il n'était pas tendre avec la musique diffusée sur le lieu de travail :

« For Adorno, such music was to be viewed as a soporific that took away the need for concentration or

thought, thus serving as a distraction from monotonous work, reducing boredom and fatigue yet leaving their structural social causes in a kind of sonic opium for the masses » (Atkinson, 2007, p. 1911).

La musique endort, transforme l'auditeur en un récepteur passif et aliéné par un système qui le dépasse (Rouzé, 2002, p. 124). Il est donc à la merci de l'industrie de la musique et celle de l'électronique qui unissent leurs forces pour lui proposer un appareil qui flatte son ego tout en le réduisant le plus possible à un individu de la masse de consommateurs. Anahid Kassabian imagine ce qu'Adorno aurait pu écrire à ce sujet :

« our constant bombardment by the culture industry's musical products leads to pseudo-individualization in the form of, for example, iPod playlists, which can help us believe we have made choices that reflect our uniqueness when we are actually being fed predictable product, and that filling our experiences with such product reduces our capacity to think » (Kassabian, 2013, p. 69).

La technologie du lecteur MP3 donne l'illusion d'être accompagné alors qu'elle ne fait que rendre sourd à la condition de l'auditeur plutôt qu'à l'aider à se prendre en main :

« we might conceive a series leading from the man who cannot work without the blare of the radio to the one who kills time and paralyses loneliness by filling his ear with the illusion of « being with » no matter what » (Adorno, 1991, p. 78 cité dans Bull, 2007, p. 6).

3. La menace sur la valeur de la musique

Si la musique peut être écoutée partout à tout moment, elle perd de sa rareté et donc de sa valeur. De plus, l'auditeur pratique une écoute banale, en arrière-fond, en faisant autre chose sans accorder de l'attention à la musique écoutée. Si l'on ajoute que, à présent, il est possible d'écouter presque toute musique existante à tout moment, la valeur de la musique diminue encore et en fait définitivement une simple commodité à laquelle on a accès.

Cette observation ne concerne pas que le baladeur. Depuis longtemps, les espaces publics sont musicalisés et la plupart des gens écoutent la radio ou la télévision comme un fond sonore à leur domicile. Le baladeur n'a été qu'une expansion d'un comportement déjà présent et n'a pas réduit la musique à un simple décor. La création et la diffusion musicale (en concert ou en enregistrement) n'a pas diminué et conserve une grande importance pour une partie de la population.

4. La menace sur l'audition

Depuis quelques années, les médias informent de manière accrue sur la problématique des risques auditifs. Le baladeur est accusé de diminuer l'acuité auditive des jeunes au-delà de l'altération normale. Les médias ont beaucoup relayé les recherches tendant à montrer cela en utilisant souvent l'image des écouteurs dans les oreilles comme illustration. Evidemment, le baladeur n'est pas le seul responsable. L'augmentation du niveau sonore de l'environnement urbain (notamment en raison de la hausse du nombre de véhicules à moteur) et le volume des concerts et soirées dansantes sont aussi incriminés. Mais, contrairement à ces causes-ci, avec le baladeur, l'auditeur reste responsable de son niveau d'écoute et donc des conséquences sur sa santé. Il est

donc possible d'envisager de la communication préventive pour ce problème-là (voir notamment ce mémoire : Leclercq & De Smedt, 2013). Les recherches en acoustique ont isolé les facteurs qui interviennent dans les risques de troubles auditifs : le bruit ambiant, le temps d'écoute, le niveau d'écoute, le type d'écouteurs. Ceci a permis de définir une échelle de niveau sonore qui met déjà en relation le niveau sonore et la durée d'écoute (Levey, Levey, & Fligor, 2011) ou des recommandations du type : « on peut écouter le baladeur durant une heure à 70% du volume avec un casque supra-auriculaire » (Fligor & Cox, 2004).

5. La menace sur la sécurité

Il y a également de plus en plus d'articles de journaux qui mettent en garde contre le risque que courent les auditeurs de ne pas entendre des signaux sonores et d'augmenter le nombre d'accidents (Lichenstein, Smith, Ambrose, & Moody, 2012). Ce lien direct n'a pas toujours été prouvé (Hodgetts, Rieger, & Szarko, 2007). Comparés à d'autres marcheurs, les utilisateurs d'iPod sont plus conscients de leur distraction (parce qu'ils se l'imposent) et sont alors plus conscients des alentours (Nasar, Hecht, & Wener, 2008 cité dans Avdeeff, 2010). Les recherches de Jean-Paul Thibaud (1994) et Anthony Pecqueux (2009a) montrent également la porosité du baladeur et l'attention des gens dans les situations à risques, durant les trajets moins connus et pour les signaux sonores importants. En Belgique, l'IBSR (Institut Belge pour la Sécurité Routière) s'est intéressé à la question en élargissant les risques pour la sécurité routière à la manipulation des appareils techniques qui peuvent distraire le conducteur (Meesmann, Boets, & Tant, 2010).

III. Une pratique-problème

Ces différentes critiques reposent sur un point de vue déterministe technique. Elles considèrent que la technologie a une influence directe sur le comportement des gens et donc sur les valeurs sociales dans leur ensemble. Autrement dit, elles supposent que si de nombreuses personnes utilisent un baladeur, la société évoluera forcément vers un plus grand individualisme, une perte du lien social, une aliénation de l'individu, la mort de la musique, des problèmes auditifs généralisés et des accidents plus nombreux. Même si l'on peut s'accorder sur le rôle de la technique dans le changement social, ce genre d'argument abusif omet évidemment le rôle de l'humain, réduit à un exécutant sans faculté de réflexion ni marge dans ses actions. Les critiques se tournent vers le baladeur parce qu'il s'agit d'une pratique sociale visible et qui, de l'extérieur, apparaît comme une fermeture, plus que la lecture d'un journal ou d'un livre, par exemple. De plus, il est plus facile d'accuser une technologie que des attitudes individuelles envers la socialisation. Mais ces critiques sont utiles parce qu'elles permettent aussi de voir les peurs présentes chez les individus. D'un point de vue social, il y a évidemment la peur d'une perte de socialisation et une hausse d'une individualisation dans la société. Il y a donc une valeur de vouloir garder un monde social où chacun est en lien avec les autres. Du point de vue musical, on peut se dire qu'il subsiste une valeur de l'écoute musicale qui considère que la « bonne écoute » est une écoute attentive au contenu musical et qui doit donc se réaliser dans un espace dédié à cela, idéalement chez soi, sans rien faire d'autre et à un volume limité. Or, il est évident que ce type d'écoute est très marginal et n'a peut-être jamais été la norme (Sterne, 2012, p. 239). Il s'agit d'une vision élitiste,

audiophile et esthétique de l'écoute qui dénigre déjà toute l'utilisation de la musique dans les rituels, fêtes et cérémonies populaires. Elle est probablement liée à une pratique culturelle apparue avec la reproduction sonore et qui s'est développée par la suite (Maisonneuve, 2002a). Comme le signale Kassabian (2013), la musique est tellement partout aujourd'hui, que l'homme a appris à écouter de la musique en arrière-fond, simplement pour pouvoir faire autre chose que l'écouter. Par rapport à une représentation traditionnelle de l'écoute musicale, l'écoute avec un baladeur remet-elle en question les cadres de l'expérience d'écoute ? Ceci peut être à l'origine d'une série de peurs liées à la perte d'un modèle passé et donc des discours sociaux énumérés ci-dessus. Jusqu'au milieu du XX^e siècle environ, l'auditeur se situait toujours dans un espace défini pour et par la musique : la salle de concert de rock, l'opéra, le salon avec la radio familiale,... Le baladeur (et d'autres appareils portables auparavant) rend possible l'écoute en tout lieu. Mais plutôt qu'une désintégration des circonstances de l'écoute, l'auditeur recrée-t-il un cadre pour l'écoute ? Le baladeur crée la possibilité d'une expérience musicale là où, dans le quotidien, elle ne pouvait plus se trouver. Certains espaces deviennent ainsi des situations privilégiées pour l'écoute musicale.

Comme le dit Kassabian (2013), avec la musique omniprésente (*ubiquitous music*), l'individu est capable d'écouter n'importe quelle musique en la mettant au premier plan de son attention ou en fond sonore. L'auditeur-baladeur fait de même avec une plus grande autonomie puisqu'il est lui-même le décideur de la musique et du volume d'écoute. Comme pour toute autre écoute musicale, l'auditeur écoute-t-il aussi parfois de manière distante, parfois de manière très focalisée ? Du point de vue de l'auditeur, et contrairement aux idées reçues, l'écoute musicale mobile est peut-être justement la meilleure écoute possible. Malgré les contraintes de la situation, l'auditeur possède, a priori, une grande prise sur les éléments de son écoute, notamment le volume d'écoute, le type de musique, le mode d'écoute (album, aléatoire, playlist, chansons,...) et la technique choisie (type de casque, type d'appareil). Mais saisit-il les opportunités qui lui sont offertes ?

Concernant la coupure sociale, certains auditeurs utilisent certainement le baladeur avec cette intention précise, notamment s'ils sont dérangés par les conversations ou la trop grande proximité physique. Néanmoins, cette coupure ne se crée-t-elle pas d'elle-même lorsque l'individu entame sa pratique, lorsqu'il met ses écouteurs, de la même manière qu'elle se crée lorsque quelqu'un ouvre son journal, ferme les yeux, regarde ailleurs ? Même si le niveau de la coupure peut être différent, ces pratiques témoignent toutes d'une volonté de s'isoler temporairement, de se couper d'autrui pour être avec soi. La création d'une bulle semble être la condition nécessaire pour ce genre de pratiques qui mettent l'individu en relation avec la culture. Y a-t-il, par contre, une spécificité de la coupure auditive ? Se couper des autres en ne partageant plus le même espace sonore, est-ce une coupure plus franche qu'une coupure de la vision ?

Cette fermeture semble en tout cas nécessaire à l'individu pour s'inventer. Comme le dit Miriam Simun (2009, p. 933), avec la musique, l'auditeur est plus en phase avec lui-même et il a donc plus de facilité à se mettre à l'écart du social pour se comprendre et explorer. Avec le baladeur, il a donc une chance de pouvoir le faire à peu près en toute situation. Est-ce que l'auditeur-baladeur utilise son temps d'écoute mobile pour se découvrir, se construire ? Est-ce qu'il développe une compétence à programmer son écoute, à la créer pour en faire quelque chose qui lui ressemble ou le dépasse ?

Qu'arrive-t-il à une pratique culturelle quand les éléments circonstanciels (techniques et situationnels) changent ? Cela repose la question de ce qu'est l'écoute et de ce que signifie écouter. Reste-t-il une normativité qui définirait la « bonne écoute » ? Est-elle plus proche d'une écoute immobile avec du très bon matériel audio ou une écoute en marchant dans la rue avec un casque ? Ces questions concernent une nouvelle médiologie de l'écoute : lorsque le média et le cadre social d'une pratique changent, cette dernière change également.

Dans cette thèse nous adoptons une approche compréhensive de l'écoute musicale mobile. Nous souhaitons proposer une interprétation de cette pratique et une explicitation des formes qu'elle prend dans la vie quotidienne des individus. Cette approche positionne l'auditeur comme un *performer* de l'écoute (Hennion, 2002, 2009; Maisonneuve, 2001), loin d'une idée de récepteur qui écoute ce qu'on lui diffuse. Le baladeur MP3 permet l'accès à une grande collection musicale qui peut être écoutée en tout temps et en tout lieu. L'utilisateur a donc la possibilité de faire de chaque écoute un événement (Hennion, 2002) en choisissant le contenu mais également en tenant compte des contraintes spatiales, temporelles et sociales de la situation.

En nous basant sur les discours et les pratiques réelles des auditeurs-baladeurs, nous décrivons et interprétons leurs manières de faire et en quoi cela modifie (ou non) l'écoute de la musique. Nous postulons que, à côté d'une écoute banale, il existe une pratique créative où l'auditeur prend en main son écoute pour en faire quelque chose qui lui est propre, dans laquelle il utilise sa bulle pour créer, se comprendre, creuser en lui, découvrir ce qui le dépasse. Nous soutenons également que l'auditeur-baladeur intègre dans sa pratique une réflexivité sur celle-ci, ce qui lui permet d'appréhender sa pratique d'écoute comme une création avec ses propres contraintes mais aussi sa part d'inventions personnelles. On voit alors l'émergence d'un art de l'écoute musicale mobile.

IV. Définition de l'objet d'étude

Nous faisons ici un bref détour sur l'écoute musicale mobile en la situant historiquement. Depuis la fin du XIX^e siècle, la technologie a permis d'enregistrer la musique vivante. Depuis cette époque, l'écoute musicale ne nécessite plus nécessairement la co-présence physique de l'auditeur et du musicien. Au cours du XX^e siècle, les supports de diffusion sonore se sont succédé (disque, bande magnétique, cassette, CD, MP3) ainsi que les machines nécessaires à leur lecture. La technologie a eu une tendance à individualiser les pratiques d'écoute au fil du temps. Ceci a pu se passer par la réduction progressive de la taille de l'appareil et de son prix. En se démocratisant, les tourne-disques ou lecteurs de cassettes ont intégré les foyers puis les chambres des adolescents. Le développement parallèle de l'écoute au casque a autorisé l'auditeur à vivre une expérience musicale personnelle de qualité.

Depuis 1979, cette expérience musicale a connu un tournant. Avec la commercialisation du Walkman de Sony, l'auditeur a la possibilité d'écouter sa musique où qu'il se trouve. Il n'est limité que par la performance des batteries et le nombre de cassettes audio qu'il peut emporter. Les oreilles ailleurs et le regard vide, il ne participe pas au monde sonore partagé et se crée son propre univers. Cet auditeur-baladeur perdure actuellement. Le développement du lecteur MP3 (et de l'iPod à partir de 2001) a fait augmenter le nombre

d'auditeurs-baladeurs dans les espaces publics, principalement les transports publics¹. L'appareil d'écoute est aujourd'hui beaucoup plus petit que les précédents (Walkman, Discman, lecteur de MiniDisc) et permet d'emporter avec soi une très grande quantité de musique. Le développement conjoint du smartphone (téléphone intelligent) a permis d'intégrer la fonction d'écoute musicale dans une seule machine qui tient dans la poche. Les auditeurs peuvent aussi utiliser leur appareil d'écoute avec un système de diffusion. Le lecteur MP3 qui était plutôt destiné à voyager avec son utilisateur devient le contenant de la collection musicale de l'auditeur. Lorsqu'il intègre un haut-parleur, il est aussi possible de l'écouter sans écouteurs.

Tout au long de cette thèse, nous utilisons le terme d'écoute musicale mobile pour désigner l'écoute de la musique au moyen d'un appareil mobile. Il s'agit du terme utilisé le plus couramment dans la littérature scientifique en français et en anglais (*mobile music listening*). Il est parfois limité à « écoute mobile ». En mettant l'accent sur l'écoute, nous nous détachons volontairement du baladeur audio (nous utilisons ce terme générique), l'objet technique qui permet d'écouter de la musique. Les appareils mobiles précédents étaient relativement unifiés. Il y avait peu de différence dans la forme et le fonctionnement des baladeurs à cassettes ou des Discman. Depuis le premier lecteur MP3, les fabricants ont développé des machines très différentes sous la forme d'une grosse clé USB ou intégrant un écran qui permet la navigation, de manière tactile ou non. L'intégration de l'écoute musicale dans les téléphones portables modifie encore le rapport à l'interface. Afin de ne pas être trop enfermé par le choix d'un dispositif, nous avons choisi de ne pas nous focaliser sur un type d'appareil précis. En le faisant, nous aurions pu isoler la variable technique mais, comme nous le montrerons, il y a aussi un intérêt à observer en quoi les caractéristiques techniques d'un objet orientent la pratique de l'auditeur.

Comme le terme l'indique, nous ne nous intéressons pas à l'écoute de la radio ou de podcasts² au moyen du baladeur. L'écoute de la musique crée une relation particulière entre l'auditeur et le contenu. L'auditeur n'écoute pas de la même manière une musique et une émission de radio.

Nous nous concentrons sur l'écoute individuelle et avec des écouteurs (ou un casque). Il s'agit de l'écoute la plus typique au moyen d'un baladeur audio et ce, depuis le Walkman. Les variantes à cette pratique sont : l'écoute collective sans écouteurs (directement via le haut-parleur intégré ou un système de diffusion) ; l'écoute collective avec écouteurs (en se partageant les écouteurs ou en branchant plusieurs écouteurs sur la sortie audio) ; l'écoute individuelle au moyen d'un système de diffusion. A l'origine de ce choix de limitation, nous estimons que l'écoute avec des écouteurs force l'attention de l'auditeur parce qu'elle le coupe des bruits ambiants et des stimuli extérieurs. L'écoute individuelle intensifie encore cette expérience. Si l'auditeur écoute une musique seul avec son casque, sans que personne ne puisse entendre ce qu'il écoute, ce moment est, a priori, un temps où il peut être le plus lui-même, où il peut définir sa propre expérience d'écoute comme bon lui semble. Potentiellement, elle est donc la « meilleure » expérience d'écoute mobile possible.

¹ Lorsque Sony arrête la production de Walkman en 2010, ils en ont vendu environ 200 millions (<http://www.theverge.com/2014/7/1/5861062/sony-walkman-at-35>). Entre 2001 et 2010, Apple a vendu 275 millions d'iPods (<https://www.apple.com/pr/products/ipodhistory>). Sites consultés le 23 avril 2016.

² Le podcast est une émission audio disponible sur internet. Elle peut avoir été diffusée précédemment en radio ou créée spécifiquement pour être diffusée sur internet.

Les personnes interrogées dans le cadre de cette thèse sont nommées par un prénom d'emprunt. Lorsque nous parlons d'elles de manières indistinctes, nous utilisons le terme de « répondants ». Mais afin de les nommer selon la caractéristique qui les rassemble, nous utilisons le terme d'auditeur-baladeur. Ce néologisme provient des recherches de Jean-Paul Thibaud (1992, 1994) et a été utilisé fréquemment dans les recherches postérieures sur le sujet (notamment Pecqueux, 2009). Nous utilisons également les termes suivants en fonction de la dimension du répondant que nous souhaitons mettre en avant :

- l'auditeur : lorsque l'accent est mis sur l'écoute musicale ;
- l'utilisateur : lorsque l'accent est mis sur la relation à l'appareil technique ;
- l'usager : lorsque l'accent est mis sur un degré supérieur de l'écoute, au niveau de la signification d'usage.

Pour parler de notre objet d'étude, nous utilisons le terme de pratique, tel qu'il a été développé à la suite des travaux de Michel de Certeau (1980). Nous prenons le temps de définir ce terme plus loin en regard avec les termes d'usage et d'utilisation.

Notre objet d'étude est donc la pratique individuelle d'écoute musicale mobile au moyen d'écouteurs.

V. Positionnement théorique dans le champ des sciences de l'information et de la communication

Nous situons notre recherche dans le champ très vaste des études sur l'usage des technologies (Jauréguiberry & Proulx, 2011). Lorsqu'une nouvelle technologie est commercialisée, l'utilisateur la prend en main pour développer son usage propre. Malgré l'usage prescrit par le fabricant, l'usager garde une marge de manœuvre et s'approprie inévitablement le dispositif (Millerand, 1999). Dans le rapport *Mediappro*, les auteurs définissent l'appropriation comme :

« an ongoing transformation of use continuously brought about by interactions with other users and by interactivity with equipment and software. Appropriation is a concept that helps us get out of a naïve prediction, built exclusively on technical possibilities » (De Smedt, 2006, p. 17).

Ce terme situe l'analyste entre un déterminisme technique (l'impact de la technologie sur le social) et un déterminisme social (on efface l'action de la technique dans le social) (Proulx, 2001). Il place le regard du chercheur sur la « mise en usage » (Millerand, 1999, p. 2) d'une technologie dans la vie quotidienne de l'utilisateur.

« La question du statut de l'objet revient à saisir ce qu'il représente pour son ou ses usagers, comment il vient s'inscrire dans un environnement spécifique et parmi des pratiques préexistantes, et cela, dans le contexte de la vie quotidienne – indissociable des tendances sociales de fond qui participent à la construction des modes de vie » (Millerand, 1999, p. 3) .

Dans le champ de la communication, le terme de pratique a trouvé une place depuis les travaux de Michel de Certeau (1980). Ce dernier propose une interprétation de ce que les usagers « fabriquent » dans leur quotidien avec leurs biens de consommation. Plutôt qu'un usager passif et déterminé par ces biens, il le présente comme

un « inventeur[s] silencieux de sentiers propres dans les jungles de la rationalité fonctionnaliste » (de Certeau, 1980, p. 19). Il insiste donc sur la poïétique, la part créative de l'utilisateur. Les pratiques sont donc pour lui des manières de faire qui, observées du point de vue du collectif, composent une culture (de Certeau, 1980, pp. 9–10). Dans les années 1980, la sociologie des usages³ a intégré les acquis de de Certeau notamment dans l'idée de l'utilisateur autonome. En se positionnant contre un déterminisme technique, ce champ de recherche a placé l'autonomie (voire la créativité) de l'utilisateur comme une valeur sociale élevée. Ce positionnement venait en réaction à la vision du récepteur passif, consommateur de mass-médias. Les recherches effectuées s'attachaient donc à montrer comment l'utilisateur bricolait, inventait et s'émancipait dans ce nouveau paysage technologique. Comme le dit Jérôme Denis : « C'est finalement une question très générale, anthropologique, que l'on trouve à la racine du débat : l'homme (et la société) face à la technique. » (Denis, 2009, p. 3). Cependant, à trop vouloir présenter cette figure de l'utilisateur, la sociologie des usages a laissé de côté la matérialité des objets qui aurait permis de mieux décrire les détournements au regard de ce que les technologies avaient à offrir. Cette réintroduction de l'objet s'est faite, notamment, grâce au travail de Madeleine Akrich (1993a, 1993b) et Josiane Jouët. Pour cette dernière, « la médiation de la technique n'est pas neutre et la matérialité de l'objet infiltre les pratiques » (Jouët, 2000, p. 496). Ce courant s'est aussi attaché à étudier les usages dans le quotidien et, notamment, dans la famille (Jouët, 2000; Mallein & Toussaint, 1994; Millerand, 1998). L'approche micro-sociologique nécessitait une fine ethnographie des activités des individus. Cette contextualisation précise des usages des technologies au sein des activités quotidiennes a permis de se faire une meilleure idée des relations entre société et technique (George, 2012, p. 45).

Cette inscription dans le quotidien et l'approche ethnographique peuvent être considérées comme les socles sur lesquels s'appuie l'approche de l'appropriation (Chambat, 1994). Un intérêt spécifique est également apporté à la signification des usages observés, c'est-à-dire les représentations et les valeurs qui s'actualisent dans l'utilisation d'un objet technique (De Smedt, 2006, pp. 17–18). L'appropriation est un processus qui prend cours à partir des premiers usages d'une technologie jusqu'à la stabilisation de ces usages qui deviennent alors sociaux (George, 2012, pp. 31–33). Pour les tenants de cette approche, en plus de rejeter le déterminisme technique, il faut aussi éviter l'écueil du déterminisme social pour favoriser une approche socio-technique, « un enchevêtrement des facteurs techniques et sociaux dans la genèse des objets et dans les usages » (Latzko-Toth & Millerand, 2012, p. 123). Comme le souligne Serge Proulx, l'appropriation est plus une orientation idéologique qu'un domaine d'étude qui prend sa « pertinence scientifique et sociale lorsque l'on cherche à décrire le processus d'intériorisation progressive de compétences techniques et cognitives à l'œuvre chez les individus et les groupes qui manient quotidiennement ces technologies » (Proulx, 2005, p. 3).

Nous situons notre recherche dans cette approche de l'appropriation. Même si nous n'allons pas observer de manière micro-ethnographique la manipulation de l'objet technique et les détournements réalisés par les utilisateurs, nous restons proche du regard de l'appropriation en nous focalisant sur la manière dont une technologie s'intègre dans le quotidien et le transforme. En voulant comprendre comment l'usage du baladeur

³ Le lecteur trouvera un bref historique de ce champ dans Vidal, 2012, pp. 229-233.

modifie l'écoute, nous nous situons dans une recherche de la signification que les auditeurs donnent à leur pratique.

Nous nous situons également dans une approche médiologique de notre objet d'étude. En effet, nous pensons qu'il est utile de considérer l'écoute musicale mobile dans toute sa complexité et donc d'y intégrer le cadre dans lequel elle se réalise. La médiologie, telle que proposée par Régis Debray (1991), ne vise pas l'étude des médias au sens contemporain du terme. Par médias, on peut entendre « ce qui se tient entre, et qui en nous reliant nous organise » (Bougnoux, 2001, p. 67). Selon l'auteur, « une médiologie s'intéressera donc à ces milieux, indissociablement sociaux et techniques, qui façonnent et recyclent nos représentations symboliques, et nous permettent de tenir ensemble » (Bougnoux, 2001, p. 67). Etudier la place d'un média, comme le baladeur, dans une société avec un regard médiologique, c'est tenter de dépasser le simple objet technique afin de définir comment celui-ci articule, sans les considérer comme antagonistes, « l'individu et le milieu, soi et les autres, le monde intérieur et le monde extérieur » (Bougnoux, 2001, p. 70). En ce sens, nous pouvons rapprocher la médiologie d'une approche écologique (Bougnoux, 1993, p. 542) parce qu'elle envisage le média en tenant compte du milieu social, culturel et technique dans lequel il prend place.

Notre point de vue se concentre donc sur l'usage d'une technologie, ce qu'elle change à la pratique d'écoute et sur l'activité de l'utilisateur pour se l'approprier. Nous ne nous situons donc pas dans une série d'approches :

- une approche sémiotique de la musique qui la rapproche du langage et tente de faire des liens entre les sons musicaux et ce qu'ils symbolisent ;
- une approche cognitive qui voudrait comprendre les mécanismes cognitifs de l'auditeur lorsqu'il utilise un baladeur pour écouter de la musique ;
- une approche socio-économique qui analyserait l'auditeur en tant que consommateur en lien avec des industries et leurs stratégies de vente ;
- une approche psychologique qui tenterait de mettre en lien l'écoute de la musique avec les émotions de l'auditeur ;
- une approche psychanalytique qui analyserait le comportement de l'auditeur en lien avec les notions de narcissisme ou d'égoïsme, par exemple ;
- toute approche déterministe technique qui tenterait de montrer l'action directe et unidirectionnelle de l'appareil technologique sur le comportement de l'auditeur ;
- une approche psychosociologique ou philosophique qui voudrait montrer que l'écoute mobile mène à une perte du sens de l'ici et maintenant en faveur d'un divertissement de l'humain vers la futilité.

Nous souhaitons analyser les usages du baladeur audio et les représentations qui y sont liées en les replaçant dans une écologie. En questionnant l'utilisateur, nous mettons en avant l'activité de celui-ci afin de commander la machine pour qu'elle réalise ce que l'utilisateur souhaite faire comme expérience.

VI. Objectifs et enjeux de la recherche

L'objectif principal de notre thèse est de mieux comprendre la pratique d'écoute musicale mobile en orientant notre regard sur la question même de l'écoute. Comment les affordances et les contraintes liées à cette pratique modifient-elles l'expérience d'écoute de l'auditeur ? Qu'est-ce que l'écoute mobile nous apprend également de ce que signifie écouter de la musique ? Il s'agit dans cette recherche de montrer en quoi les variables (situationnelles, spatio-temporelles, sociales, techniques,...) qui entourent l'écoute participent à celle-ci, la configurent. Nous souhaitons comprendre comment l'auditeur agit sur ces variables et les intègre à une pratique qu'il définit de manière autonome. Nous envisageons si l'on peut alors observer l'émergence d'une nouvelle écoute.

Au terme de ce travail, nos résultats peuvent apporter une meilleure connaissance de l'écoute musicale mobile en détaillant les variables qui la construisent et les changements communicationnels et musicaux qui en émergent. Comme nous le montrerons, les recherches sur le sujet se sont, d'une part, souvent focalisées sur un aspect de la pratique sans tenter d'abord de la comprendre d'une manière plus entière. D'autre part, aucune de ces recherches n'a axé son questionnement sur la question de l'écoute musicale en tant que telle. Notre approche de la question de l'écoute peut proposer un cadre de compréhension pour les modifications de l'écoute en lien avec les changements de technologie, notamment l'avènement de l'écoute en streaming.

Nos résultats peuvent être utiles pour les développeurs de plateformes d'écoute en ligne. Nous pensons qu'une étude d'usage comme la nôtre peut permettre de mieux comprendre les usages variés des auditeurs et de mieux configurer les technologies selon ces usages réels.

Nous souhaitons proposer des recommandations éducatives au sujet des compétences d'écoute musicale. Nous pensons que l'éducation à une « bonne écoute » musicale doit intégrer des éléments liés à l'attention, à la situation d'écoute ou à l'organisation d'une collection, par exemple. Ceci peut être utile dans les facultés et écoles de musique afin de compléter une réflexion sur l'écoute, souvent cantonnée à une écoute analytique et esthétique.

Au-delà de ces enjeux sur notre objet d'étude, nous pensons que nos résultats peuvent aussi donner un cadre de compréhension pour d'autres usages à l'aide de technologie mobile (notamment le smartphone) ainsi que pour d'autres pratiques culturelles qui sont confrontées à des modifications importantes en raison d'évolutions technologiques. Nous pensons que notre recherche peut également apporter des arguments afin d'alimenter le débat public sur la question de l'écoute mobile. Comme exposé plus haut, cette pratique est fréquemment critiquée et les résultats de notre thèse apportent de la nuance dans l'interprétation des observations de l'homme de la rue. Nous estimons qu'un enjeu de cette recherche est de « redorer le blason » des auditeurs-baladeurs qui sont encore trop souvent considérés négativement par l'opinion publique.

VII. Structure de l'exposé

Notre travail suit le déroulement progressif de notre questionnement au sujet de l'écoute musicale mobile. Nous commençons par présenter l'exploration de notre problématique et la recherche exploratoire que nous avons réalisée. Lors de cette phase de la recherche, nous avons défini un angle plus précis pour interroger notre objet d'étude. Nous présentons également des pré-tests que nous avons effectués et comment ceux-ci ont orienté le choix de notre méthode de collecte et d'analyse de données pour notre enquête principale.

Nous avons défini un cadre conceptuel autour de deux notions : l'écoute musicale et l'usage des technologies. Dans la première partie consacrée à la notion d'écoute, nous questionnons l'écologie de l'activité d'écoute, c'est-à-dire, tout ce qui entoure l'activité en tant que telle : la technique qui permet sa diffusion, l'environnement dans lequel elle a lieu, les valeurs qui y sont associées, l'attention qu'on lui porte et ce qu'elle fait à l'auditeur. Ce premier point aboutit à une définition de l'écoute musicale.

Dans la deuxième partie du cadre conceptuel, nous développons notre positionnement théorique autour de la question de l'usage des technologies. En partant de l'héritage de la sociologie des usages et de l'approche de l'appropriation, nous montrons comment nous pouvons aujourd'hui penser l'usage d'une technologie qui prend une place dans le quotidien de la personne.

La partie 3 présente le cadre de notre recherche empirique. Nous revenons sur notre problématique et nos questions de recherche en les précisant par rapport à notre questionnement de départ. Nous présentons la méthode que nous avons choisie et nous la justifions au regard de nos questions de recherche.

La quatrième partie est consacrée aux résultats et interprétations issus de notre recherche empirique.

Dans la dernière partie, nous synthétisons les acquis de notre recherche, nous répondons à nos questions de recherche et nous proposons une modélisation de l'écoute musicale mobile ainsi qu'une typologie des écoutes mobiles. Dans nos conclusions générales, nous discutons les résultats ainsi que les limites de la recherche et de la méthode utilisée. Nous proposons ensuite des perspectives pour la recherche et des pistes d'actions avant de conclure avec des réflexions personnelles.

PARTIE I : EXPLORATION DE LA PROBLEMATIQUE

Notre recherche a pour objet de questionner, problématiser et comprendre les pratiques d'écoute musicale mobile. A cette fin, nous nous inscrivons dans les principes de la « méthodologie de la théorisation enracinée » (MTE) (Luckerhoff & Guillemette, 2013) ou Grounded Theory Method (Glaser & Strauss, 2009). Dans cette approche, le chercheur choisit un objet d'étude qu'il va explorer, investiguer. A mesure que sa recherche avance, il définit son angle d'approche sur l'objet en question. Le questionnement présenté ici n'est donc pas celui qui a réellement initié notre recherche, la circularité du travail de recherche étant propre aux principes de la MTE. Comme nous l'avons présenté au début de cette thèse, nous avons rétréci notre angle d'approche au fur et à mesure de l'investigation de l'objet étudié. Dans cette partie, nous rendons compte de la progression de la recherche en soulignant les étapes qui nous ont permis d'avancer dans notre enquête. Nous présentons aussi les choix méthodologiques et les justifions au regard des objectifs poursuivis. Nous montrons aussi les allers-retours permanents entre la méthode utilisée, les données récoltées sur le terrain et les premières interprétations de ces données. En conclusion de ces réflexions continues, nous avons opté pour une méthode de recherche particulière qui est la plus à même de fournir des données valables et pertinentes pour explorer la question de l'écoute mobile.

Avant de commencer cette recherche, nous étions partiellement d'accord avec certaines critiques envers la pratique de l'écoute mobile. Nous avons parfois pensé en observant des auditeurs que leur volume était excessivement fort, qu'ils n'étaient probablement pas en train d'écouter réellement leur musique ou qu'ils étaient dans une bulle d'isolation envers les autres. Par ailleurs, certains proches nous disaient écouter leur musique à très faible volume en faisant une autre activité (travailler par exemple) et comparaient cela à l'écoute de la radio à domicile en préparant un repas. Nous ne comprenions pas pourquoi il y avait un tel rejet de cette pratique alors que la lecture (d'un journal ou d'un livre) dans un espace public était tout à fait acceptée socialement. Au-delà d'une histoire de la pratique plus ancienne, y avait-il un lien avec le fait que l'écoute mobilise les oreilles et non la vue ? Est-ce que se couper des autres par le son est moins socialement acceptable que d'éviter le regard des autres ?

Ces quelques observations posaient la question de l'écoute de la musique : est-ce que l'on peut écouter la musique en étant dans n'importe quel espace ? Est-ce que les gens écoutent « réellement » la musique ? Est-ce qu'ils y sont attentifs ? Est-ce que cette dimension sonore ajoutée modifie leur rapport au quotidien et à l'activité en cours ? En questionnant notre propre pratique, nous observions que nous oscillions entre plusieurs manières de faire. Nous utilisons l'écoute pour bloquer des sons ambiants afin de nous concentrer sur la lecture. Nous pouvions aussi ajouter une musique à la lecture d'un roman. Nous avions parfois une écoute très détaillée de la musique que nous avions choisie mais nous pouvions aussi écouter toute notre collection en aléatoire en passant de morceau en morceau sans les écouter jusqu'à la fin.

Ce questionnement centré sur l'écoute effective, en situation, et dans sa diversité était absent des recherches sur l'écoute musicale mobile. S'il est utile d'interroger le cadre dans lequel cette pratique s'insère, il est

primordial de s'intéresser aux changements qui surviennent dans une pratique culturelle lorsque des éléments extérieurs (qu'ils soient techniques ou situationnels) viennent la modifier.

Chapitre 1. Recherche exploratoire

Notre projet initial de recherche doctorale était l'appropriation du baladeur. Notre objectif était de mieux comprendre ce que les auditeurs faisaient avec leur appareil d'écoute et d'envisager si l'écoute mobile était révélatrice d'un nouveau type d'écoute. L'étape subséquente était d'aller au contact des auditeurs-baladeurs pour enrichir la réflexion et de délimiter les questions de recherche qui guideraient plus précisément notre travail. Nous adhérons à cette vision de l'exploration :

« Laisser courir son regard sans s'obstiner sur une piste unique, écouter tout autour de soi sans se contenter d'un seul message, se pénétrer des ambiances, et chercher finalement à discerner les dimensions essentielles du problème étudié, ses facettes les plus révélatrices et, par suite, les modes d'approche les plus éclairants » (Quivy & Van Campendhoudt, 1995, p. 78).

A partir d'observations « naïves » et d'entretiens non-directifs, nous voulions à la fois ouvrir l'esprit et rétrécir la focale. Au fur et à mesure, cette exploration a permis de définir des points essentiels, des dimensions qui déterminent l'appropriation du baladeur et l'expérience d'écoute mobile.

I. Observations de pratiques et auto-ethnographie

Entre avril et octobre 2011, nous avons réalisé des observations d'auditeurs-baladeurs. Notre intérêt portait sur « des situations sociales circonscrites examinées de façon intensive avec l'intention d'établir des faits de pratique, de saisir le contexte contraignant dans lequel ils se développent... » (Arborio, Fournier & Singly, 2001, p. 7). Ces observations étaient une manière de faire émerger des questionnements en se frottant au terrain et en portant un regard attentif aux pratiques. Ces observations ne sont donc pas participantes. Même si, par notre présence, nous participions à la situation en cours, nous ne nous engageons aucunement dans celle-ci et nous y participions donc comme n'importe quel autre co-présent de l'espace public au moment décrit. Il ne s'agissait pas non plus de ce que l'on peut appeler de l'observation participante « cachée » ou « secrète ». Selon la typologie de Gold, nous avons une position d'« observateur intégral » (selon la traduction d'Olivier de Sardan, 2008, p. 48) : « The complete observer role is illustrated by systematic eavesdropping, or by reconnaissance of any kind of social setting as preparation for more intensive study in another field role » (Gold, 1958, p. 222).

Nous choisissons un espace en fonction de sa « pertinence sociale » (Guillemette, 2006, p. 37) pour la question étudiée. Ensuite, nous y naviguions à la recherche de personnes avec des écouteurs en envisageant la possibilité de les observer. Nous choisissons un poste d'observation qui ne nécessitait pas de déplacement et qui n'allait donc pas gêner la personne : s'asseoir en terrasse d'un café, à proximité d'un usager du train ou du bus. D'autres manières de faire étaient plus délicates. Nous avons suivi quelques personnes dans leur déplacement pédestre afin d'observer leur gestion de la machine, leur regard, etc. Mais nous les avons

toujours abandonnées quand la situation d'observation devenait difficile, par exemple, lorsque l'utilisateur entrait dans un magasin. Lors d'observations en bibliothèque, nous pouvions aisément nous dissimuler derrière les rayons de livres en feignant d'en lire un. Nous essayions toujours de garder ces observations assez courtes et en prenant un maximum d'informations.

Après chaque observation, nous rédigeons un compte-rendu le plus précis possible de la situation d'écoute observée. Ceci faisait régulièrement émerger des questions, des hypothèses quant aux pratiques d'écoute. Nous avons rapidement évalué que cette méthode limitait nos interprétations à des suppositions sur les intentions de l'auditeur. Cela nous a encouragé à considérer les entretiens comme un élément nécessaire pour expliciter une série d'aspects de la pratique. Néanmoins, certaines pratiques paraissaient repérables uniquement par observations : les stratégies de disponibilité des auditeurs aux caisses et guichets ou la préparation de la pratique (ranger, sortir son lecteur MP3), par exemple. Même si cette première méthode a apporté des résultats très limités, elle est une bonne première approche d'une pratique fréquente dans l'espace public. Par la suite, nous avons également retranscrit des observations réalisées dans des situations qui nous interpellaient. Même si elles n'étaient pas prévues, ces observations permettaient toujours de questionner à nouveau les premières interprétations.

Nous avons retranscrit les observations et nous les avons analysées au moyen d'un logiciel d'analyse qualitative. Nous avons opté pour un logiciel gratuit, TAMS Analyzer⁴, en raison de son apparente facilité, son accessibilité et sa pertinence par rapport à nos besoins en analyse de données qualitatives. Pour l'analyse, nous avons procédé par annotations en définissant une série de codes qui apparaissaient au fur et à mesure des observations et de la relecture de celles-ci. Durant l'analyse, ces codes se précisaient et certains, très peu utilisés, ont été mis de côté ou regroupés avec d'autres.

En complément de ces observations, nous nous sommes également pris comme objet d'étude. Ce processus d'auto-observation consistait à retranscrire une pratique d'écoute que nous avions eue et qui contenait des éléments intéressants qui venaient confirmer des observations antérieures ou qui apportaient de nouvelles indications sur des aspects de la pratique. Comme pour les observations d'autres personnes, durant ces épisodes personnels, nous avons relié ce que nous percevions à des réflexions en cours ou à des articles lus peu de temps auparavant. Ces moments d'auto-observation et de retranscription de ces événements permettaient, par la confrontation à mes questions et la reformulation, de faire évoluer le questionnement et d'orienter la recherche dans une direction plus précise.

Cette phase d'analyse a abouti à une première organisation des dimensions de l'expérience d'écoute. Nous avons présenté cette première idée lors d'une conférence ECREA à Barcelone en novembre 2011⁵ :

⁴ <http://tamsys.sourceforge.net/>

⁵ Detry, L. (2011). MP3 players : listening practices and socio-technical appropriation. Digital Culture : innovative practices and critical theories (ECREA Digital Culture and Communication – 3rd Workshop), Barcelona.

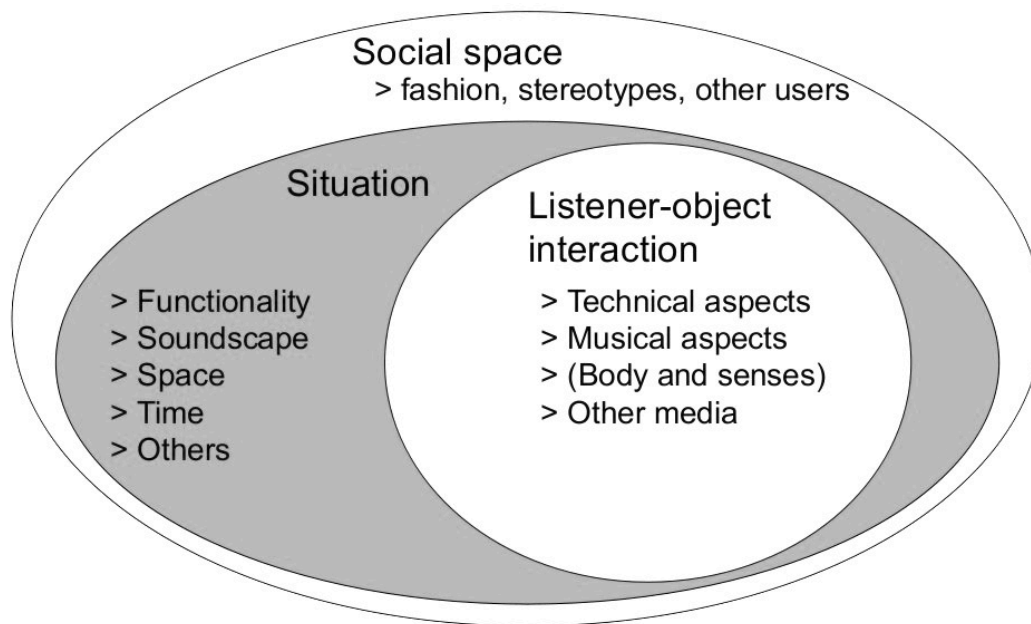


Figure 1 : organisation des dimensions de la pratique d'écoute avec un lecteur MP3

Ce schéma présente la pratique d'écoute au moyen d'un lecteur MP3 en organisant ses dimensions dans trois ellipses qui s'emboîtent l'une dans l'autre.

La première ellipse, la plus grande, est l'espace social dans lequel toute pratique culturelle se déroule. Cet espace influence la pratique à partir de trois dimensions :

- d'autres utilisateurs de baladeur que l'auditeur peut voir et dont il peut apprendre des manières de faire ;
- les stéréotypes culturels sur la pratique par rapport auxquels l'auditeur doit se positionner ;
- la mode.

La deuxième ellipse est la situation dans laquelle la pratique se déroule. Nous y repérons cinq dimensions :

- la fonctionnalité de la musique au regard de la situation d'écoute : soutien à la course, à la concentration,... ;
- le paysage sonore de la situation et celui créé par l'écoute personnelle de musique ;
- l'espace qui peut définir des zones d'écoute ainsi que la bulle d'écoute ;
- le temps qui contraint la pratique dans une durée limitée avec un début et une fin ;
- les autres personnes présentes et envers lesquelles l'auditeur a des obligations communicationnelles.

Cette situation apparaît comme un « donné », quelque chose en-dehors de l'auditeur. Celui-ci peut, par contre, agir sur une série de dimensions qui influencent sa pratique. Il s'agit de la troisième ellipse, l'interaction auditeur-objet :

- les aspects techniques : l'appareil utilisé, les écouteurs, les accessoires, l'organisation de la machine,... ;
- les aspects musicaux : le mode d'écoute, le choix de la musique ;

- le corps, les mouvements et les sens : l'auditeur peut bouger avec sa musique et l'écoute peut modifier ses perceptions sensorielles. Cet élément est placé entre parenthèses parce que nous avons mis cet aspect de côté dans nos analyses exploratoires ;
- les autres médias utilisés : l'écoute peut être accompagnée de la lecture d'un livre, d'un journal, de l'utilisation d'un smartphone,...

Ce schéma modélisait le dialogue existant entre l'auditeur-baladeur, son objet d'écoute et la situation dans laquelle il se trouve. Cette première tentative nous permettait de poser un premier jalon, une proposition à déconstruire pour pouvoir aller plus loin. Elle comportait certaines incohérences qui ne facilitaient pas la compréhension de la pratique étudiée. Notamment, cette représentation sous la forme de cercles imbriqués l'un dans l'autre proposait un point de vue « d'en haut » qui ne permettait pas d'appréhender la pratique à partir de ses actualisations concrètes et quotidiennes. L'auditeur est absent de cette image alors qu'il est l'acteur central de cette pratique. Le placement de certains éléments ne semblait pas non plus adéquat. Par exemple, on ne peut pas considérer la fonctionnalité de l'écoute comme une partie de la situation. Elle est plutôt une projection de l'auditeur sur ce qu'il peut faire avec sa machine et son écoute dans une situation donnée. Mais cette première modélisation permettait d'énumérer déjà les dimensions qui jouaient un rôle dans la configuration de la pratique.

II. Entretiens avec des auditeurs-baladeurs

Suite au constat des limites des observations, nous avons entrepris des entretiens avec des auditeurs entre janvier et mars 2012. Nous les avons recrutés par la méthode du proche-en-proche. Au final, nous avons rencontré neuf personnes : Julie (12 ans), Damien (16 ans), Alice (22 ans), Julien (26 ans), Vincent (28 ans), Rachel (34 ans), Antoine (36 ans), Luc (50 ans), André (53 ans). La seule condition pour que nous les rencontrions était d'écouter de la musique sur un appareil mobile, quel que soit le type (téléphone, lecteur MP3). Tous étaient donc adeptes de l'écoute sur baladeur mais pas tous spécialement « accros » (selon leurs termes).

Comparativement à ce qu'annoncent Quivy & Van Campendhoudt (1995, p. 64), ces entretiens étaient un moment très agréable de la recherche et certaines rencontres humainement très riches. Les rencontres avaient lieu, selon la convenance des répondants, à leur domicile, sur leur lieu de travail, dans un café ou dans notre bureau. L'entretien, enregistré, était non-directif. Nous avons fait ce choix de la non-directivité en cohérence avec l'objectif de cette phase exploratoire. Nous souhaitons, en effet, ouvrir à ce qui n'était pas observable, aux pensées des auditeurs et à des pratiques inconnues. L'auditeur avait le champ libre pour nous parler de sa pratique d'écoute sous l'angle qu'il désirait. Après un bref mot d'explication de notre recherche, le répondant était invité à se présenter et nous lui demandions de nous parler de son appareil d'écoute. Il s'agissait simplement d'engager le discours sur la pratique d'écoute musicale mobile à partir de l'objet matériel qu'il utilisait pour la réaliser. Fréquemment, l'auditeur prenait son lecteur MP3 en main pour le présenter. Ceci nous permettait également de voir comment il le manipulait. Selon l'idée de la non-directivité (Quivy & Van

Campendhoudt, 1995, p. 66-72), nous réagissions de manière empathique au discours de la personne en reformulant certaines idées et en l'invitant à aller plus loin dans son explication. L'interview touchait, selon la volonté du répondant, à de nombreux sujets, certains plus en longueur que d'autres. Les différences dans les discours tenaient principalement à la différence de pratique des répondants. Il nous arrivait parfois de relancer l'entretien avec une demande d'information concernant l'un ou l'autre point mis en exergue par l'analyse des observations.

La retranscription de ces entretiens nous a plongé une seconde fois dans les données et nous a permis de noter quelques idées pertinentes. Nous avons alors analysé et codé les entretiens comme nous l'avions fait pour les observations mais en prenant soin de revoir d'abord les codes. Après l'analyse du premier entretien, nous avons remarqué les manques, les aspects dont les codes ne rendaient pas compte. Nous avons alors revu ces codes et nous les avons testés sur le deuxième entretien avant de recoder le premier entretien. Nous avons revu chaque entretien une deuxième fois après le codage afin de vérifier que nous n'avions rien oublié. Ce travail fastidieux nous a paru nécessaire étant donné que cette deuxième analyse a apporté de nouveaux résultats plus approfondis.

Dans une phase suivante, nous avons confronté les entretiens au regard de chaque code et nous avons croisé des codes qui semblaient s'influencer mutuellement. Une fois de plus, cela nous a permis d'être plongé dans nos données et d'intégrer réellement les pratiques des répondants. Ces entretiens étant exploratoires, ils sont moins contraints aux exigences de représentativité de l'échantillon ou du principe de saturation. Néanmoins, le public rencontré oriente forcément d'une certaine manière le travail de recherche. En comparaison avec ce que l'on peut observer comme auditeurs-baladeurs quotidiens, il y a peu de jeunes dans les personnes interviewées. Celles-ci sont aussi issues d'un milieu favorisé, classe moyenne. Même si notre étude n'est pas sociologique, il est indéniable que notre analyse est différente d'un chercheur qui s'intéresserait à des élèves du secondaire dans un quartier bruxellois où l'immigration est importante. Nous assumons cependant cette part de biais dans cette présentation de résultats compte tenu de la dimension exploratoire de notre démarche. En cours de phase exploratoire, nous avons défini et revu les dimensions de l'appropriation du lecteur MP3. Le discours social, que nous avons mis de côté, est revenu de manière très prégnante dans les entretiens et a été réintégré. Nous avons également ajouté l'évolution de la pratique qui déterminait partiellement les pratiques d'écoute. Cette évolution est souvent étroitement liée à d'autres dimensions techniques ou situationnelles. Nous avons utilisé ces dimensions comme base de l'annotation des entretiens. Les voici sous la forme d'une arborescence :

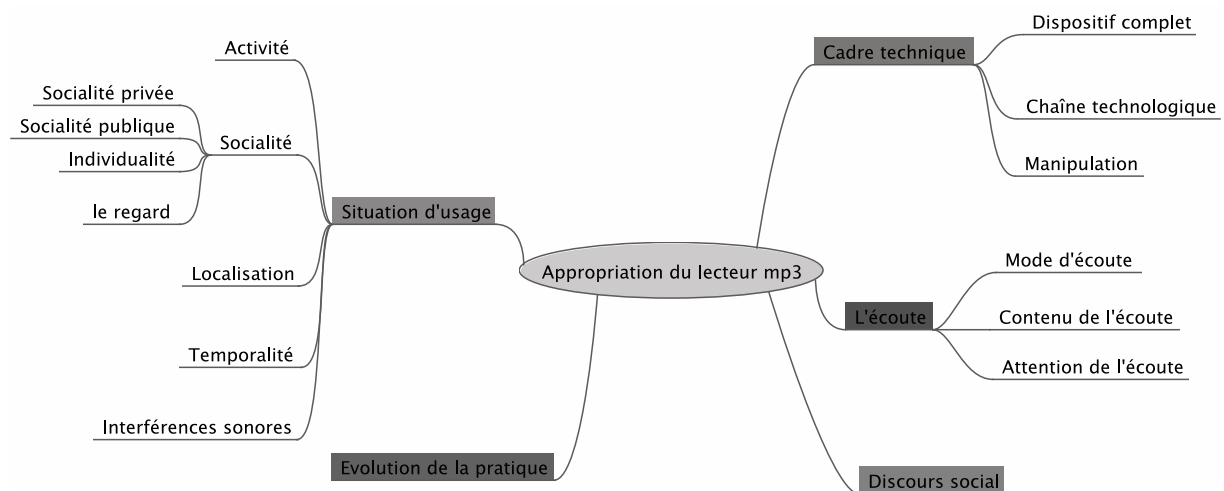


Figure 2 : arborescence des dimensions de l'expérience d'écoute

Cette modélisation a permis de décomposer la pratique en éléments qui la font varier. Pour chacun, la question était : s'il y avait un lieu ; et s'il y avait un moment, une manipulation, etc. Pour le formuler autrement, chaque variable comporte en elle une hypothèse implicite : si elle varie, l'appropriation ou l'expérience d'écoute change.

III. Résultats et interprétations

Après avoir codé chaque entretien, nous avons pu effectuer, dans le logiciel d'analyse, des requêtes par code afin d'envisager des liens entre les données récoltées. Pour chaque grande dimension (dans les cadres foncés), nous proposons ici un résumé des éléments saillants, c'est-à-dire ceux qui sont les plus déterminants pour la pratique étudiée et ceux qui sont porteurs des plus grandes implications pour le questionnement de cette recherche.

1. La situation d'écoute

L'écoute musicale mobile est toujours située. Les répondants interrogés présentent leurs usages en référence à un lieu ou une situation.

« Chaque fois que je suis en vélo. Tous les jours, quand je viens au boulot, quand je pars du boulot, quand je vais en visite. En gros, les moments où je suis tout seul, j'écoute tout le temps de la musique même en travaillant (...) Quand je vais courir, quand je suis dans le train (...) Tous les trajets que je fais tout seul. » (Julien)

Cet aspect fait rapidement apparaître que l'écoute n'est jamais une activité isolée mais qu'elle s'intègre dans une multi-activité. Elle est une activité secondaire qui vient se greffer sur une activité principale qui détermine le cours d'actions. Il s'agit souvent d'une « quasi-activité » comme un trajet en transport public qui se limite à être assis ou debout dans un véhicule qui bouge. Mais il y a aussi de nombreuses activités qui demandent une plus grande action de l'utilisateur : faire la vaisselle, le ménage, travailler sur ordinateur, se déplacer à vélo, faire du sport. L'auditeur définit alors souvent sa pratique en quelques pratiques et situations principales. Ces

pratiques sont aussi temporalisées par les activités. Elles ont une certaine durée qui dépend de celles-ci. Les répondants sont d'accord pour dire que l'on n'écoute pas si l'on est en présence de quelqu'un que l'on connaît. La seule exception est présentée comme une parenthèse de relaxation, une envie d'être dans sa bulle dans des moments de socialisation omniprésente, comme les vacances entre amis. De commun accord, les co-présents s'autorisent alors une pause dans la socialisation pour se retrouver « avec soi ». Si l'écoute a lieu dans l'espace public, l'auditeur se rend disponible aux interactions qui peuvent surgir, parfois en les anticipant, comme aux caisses ou guichets.

2. La technique

Les affordances des dispositifs techniques qui permettent l'écoute modifient évidemment la pratique. Ecouter de la musique sur un baladeur audio connecté à internet peut amener à réaliser une autre tâche sur le dispositif : vérifier les emails ou les statuts Facebook, par exemple. Comme l'appareil est mobile, il faut le transporter et donc le ranger et le protéger de certains dommages qui pourraient survenir. Les répondants l'ont toujours avec eux ou, plutôt, ils l'ont toujours dans les situations où ils veulent l'utiliser. L'utilisation suppose une certaine manipulation de la machine avant, pendant et après l'écoute. Cette préparation technique de l'écoute est, pour certains auditeurs, un rituel. Celui-ci lie un lieu de manipulation avec une certaine durée, l'activité du choix de la musique, le placement des écouteurs (ou du casque) et l'activation de l'écoute. Afin de faire fonctionner l'appareil, il est nécessaire d'y consacrer un certain temps pour sa gestion technique que ce soit en ligne (pour les collections de musique en streaming) ou hors ligne. Les utilisateurs passent peu de temps à gérer leur collection, ils sont plutôt vite envahis d'un sentiment d'abondance face à leur bibliothèque (même si elle n'est pas large). Pour certains, il y a une quête d'y regrouper toute leur musique, c'est-à-dire tout ce qu'ils aiment. Pour d'autres, la valeur de leur collection prend son sens dans la sélection qu'ils y font. Comme il est maintenant possible d'avoir accès à des millions de titres, ce qui va créer de la valeur et de l'attachement pour la musique est la sélection personnelle, souvent réalisée dans la création de playlists.

3. L'écoute

Nous avons déjà souligné, dans les deux premiers points, quelques aspects importants du cadre de la pratique d'écoute musicale mobile. Si l'on s'intéresse plus spécifiquement à l'écoute, ce cadre modifie la manière dont les auditeurs appréhendent leur écoute. Souvent, celle-ci est automatique. L'auditeur ne prend pas le temps de choisir ce qu'il veut écouter et il préfère relancer l'écoute où il l'a arrêtée précédemment. Même si certains pratiquent une écoute attentive, c'est loin d'être une habitude pour les répondants qui considèrent plutôt la musique comme un arrière-fond auquel ils peuvent ne pas trop prêter attention. Ils projettent certaines fonctions sur cette musique, souvent en lien avec l'activité concomitante : faire oublier le temps vide, changer d'humeur, se donner de l'énergie, rythmer la tâche. Les usagers créent d'ailleurs parfois des playlists selon cette optique fonctionnelle. L'usage de l'écoute aléatoire est aussi répandu. Si certains n'apprécient pas les enchaînements imprévus, d'autres y trouvent justement une source de découvertes et d'associations nouvelles.

Pour d'autres encore, c'est surtout une manière de ne pas devoir faire un choix en laissant la machine proposer un programme de lecture dans lequel ils zappent en fonction du type de musique recherché au moment de l'écoute.

Comme expliqué précédemment, les auditeurs ont une autre activité durant l'écoute. Mais cela veut-il dire qu'il s'agit d'une écoute « mauvaise » et inattentive ? Probablement pas. Par comparaison, l'écoute à domicile sur un système de diffusion est tout autant inattentive. La musique sert souvent à meubler l'espace sonore et les auditeurs se déplacent dans leur maison. A contrario, une écoute durant un voyage en train (sans autre activité concomitante) paraît beaucoup plus attentive et concentrée sur elle-même.

4. Le discours social

De par sa configuration, l'écoute musicale mobile est associée à des représentations sociales et des discours. L'écoute individuelle avec un casque dans un espace public est considérée comme asociale et les auditeurs comme des autistes ou des zombies. Les répondants ont évidemment conscience de ces discours et ils les intègrent dans leur pratique. Ils font attention à rester disponibles dans des endroits où ils pourraient être appelés, ils anticipent des interactions en enlevant leurs écouteurs ou même, parfois, ils n'écoutent pas dans des lieux publics. Néanmoins, certains négocient ces discours avec leur envie de ne pas interrompre l'écoute ou de ne pas devoir trop manipuler leur appareil. Ils choisissent alors une pratique intermédiaire, comme enlever une seule oreillette. Cela permet de se rendre disponible, de ne pas paraître impoli sans devoir manipuler la machine (qui reste dans la poche) et ainsi éviter les nœuds qui peuvent se créer dans les câbles. Vincent explique sa pratique au supermarché.

« Je vais toujours en enlever un et j'en enlève un, je ne sais pas pour quelle raison, mais avant que ce soit mon tour. Donc si on me pose une question, « vous avez votre carte de fidélité ou vous épargnez pour les Schtroumpfs », que je puisse dire non et que je dise non assez de fois pour qu'elle comprenne que non, je n'ai pas besoin de trucs. Sinon c'est « hein, pardon ? » et ça j'aime pas non plus, c'est impoli. Donc je vais quand même rester poli. Mais sans non plus... Le problème, si tu enlèves les deux, de nouveau, ça fait des nœuds, etc. Quand tu en enlèves un, t'es sûr qu'il n'y a pas de nœuds. Et donc ça, je l'enlève, en effet, avant de passer à la caisse. » (Vincent)

Pour certains répondants, la pression du discours social est plus réflexive. Ils se rendent compte que leur pratique n'est pas adaptée à leur vision d'une vie sociale qui se crée dans le partage des espaces publics. Mais ils ont envie d'écouter leur musique et de se couper d'un environnement sonore qui les agresse. Autrement dit, ils n'ont pas envie d'être là où ils sont et, malgré leur valeur de vie en société, ils préfèrent s'en échapper par leur univers sonore personnel. Pour Damien (16 ans), c'est le sentiment qu'il a en voyant quelqu'un qui écoute en rue qui le pousse à ne pas trop user de cette pratique.

« J'ai un ami d'ami qui est en permanence avec ses deux écouteurs et, de l'extérieur, ça donne vraiment un aspect renfermé sur lui-même. Le gars qui ne veut pas du tout s'ouvrir ni discuter ni...

LD : oui, toi, tu n'as pas envie de donner cette apparence-là.

Damien : oui, c'est ça. » (Damien)

5. L'évolution de la pratique

Nous avons observé l'évolution de la pratique dans différents aspects. Au niveau technique, il s'agit de découvrir les fonctionnalités de la machine, de s'y adapter si on change de marque, d'acquiescer un nouveau casque (et les raisons de le faire). Les situations d'écoute évoluent aussi avec la pratique. Après les expériences du débutant qui écoute en tout lieu, l'auditeur finit par favoriser des situations d'écoute qui présentent une certaine facilité, un certain confort selon des critères qui lui sont propres. La pratique évolue également en fonction des changements de vie : un nouveau travail qui suppose une mobilité différente, commencer un sport, un déménagement. Certaines pratiques sont donc abandonnées mais d'autres sont maintenues essentiellement parce qu'il s'agit de moments qui permettent l'écoute. Typiquement, c'est le moment consacré au sport dans la semaine de travail. Plusieurs répondants affirment que, s'ils n'avaient pas leur musique à ce moment-là, ils n'iraient pas faire du sport. Le fait de savoir que ce moment sera un moment où ils pourront écouter leur musique les incite à aller faire du sport et, même, à chérir ce moment comme une fenêtre temporelle pour écouter un nouvel album qu'ils ont gardé pour cette occasion.

IV. Enseignements de la phase exploratoire

L'écoute musicale mobile n'est pas neuve mais, avec la numérisation de la musique, elle semble avoir pris un nouvel essor. Plus que jamais, les répondants interrogés soulignent qu'ils ne prennent jamais le temps de s'asseoir, chez eux, et de ne faire qu'écouter la musique. Au domicile, la diffusion musicale est une coloration choisie de l'environnement sonore. Il y a une tendance forte de généralisation de cette pratique à tout le quotidien au moyen d'une technologie mobile. Les personnes rencontrées utilisent la musique comme accompagnement du quotidien dans un but souvent fonctionnaliste (comme a pu l'étudier également Michael Bull (2000)) : pour faire passer le temps, pour soutenir l'effort physique, pour changer d'humeur, pour couper de l'environnement sonore ou, simplement, pour avoir un fond musical à l'activité qu'ils réalisent (lire un livre ou le journal, par exemple). Ce constat aboutit à l'impression d'une écoute banale qui diminue la valeur artistique de la musique. Ce n'est pourtant pas neuf et l'on peut faire remonter cette question à la longue histoire de la reproduction sonore. Une vision moins axée sur l'esthétique se réjouirait de constater qu'un artefact puisse, par sa mobilité, répondre précisément aux besoins émotionnels de l'auditeur. En transportant toute sa musique partout, il peut, à tout moment, trouver la musique qui va correspondre à ce qu'il souhaite. Néanmoins, ce n'est pas ce que nous avons observé durant cette phase exploratoire, les auditeurs prenant peu de temps pour le choix adéquat d'une musique.

Malgré cette pratique répandue d'écoute banale, certains commentaires des répondants font apparaître des signes d'une écoute différente. L'appareil d'écoute musicale mobile porte en lui le potentiel de pouvoir écouter partout toute musique et d'offrir, avec des écouteurs performants, une écoute très attentive. Un révélateur de l'existence de cette pratique est que les auditeurs favorisent certaines situations pour l'écoute. Les spécificités de ces situations sont encore peu explicites. Mais la volonté de « bien entendre » est un argument important qui peut pousser à arrêter l'écoute. Antoine précise ceci avec l'exemple de l'écoute en faisant la cuisine au milieu des bruits de hotte, du four, etc.

« T'as le plaisir d'écouter de la musique et de percevoir les détails, d'être dedans, mais pas longtemps.

Parce que, au bout d'un moment, c'est le seuil d'agressivité qui dépasse le seuil de plaisir. »

Il y a donc, potentiellement, une pratique d'écoute musicale mobile qui vise à favoriser une focalisation de l'attention sur la musique en tenant compte de la situation où elle se déroule. L'auditeur devient alors *performer* de son écoute en la programmant par son choix musical pour « faire événement » (Hennion, 2002). Cette écoute peut aussi laisser la place à l'imprévu. Un aspect est notamment la co-construction de l'écoute et de la vision. En mobilité, l'écoute a le pouvoir de modifier le regard de l'auditeur sur ce qui l'entoure tout comme l'observation influence l'expérience d'écoute.

Au terme de l'analyse de cette phase exploratoire, la focale de la recherche s'est légèrement déplacée. Alors que nous proposons de réaliser une étude de l'appropriation socio-technique du baladeur audio (donc partir de l'objet), notre questionnement se pose sur la pratique d'écoute musicale mobile. Il s'agit dès lors de mieux comprendre en quoi la technologie qui permet ce type de pratique modifie notre rapport à l'écoute musicale. Ce positionnement permet de se détacher d'un objet matériel qui n'est pas stable compte tenu de la possibilité d'écouter au moyen de nombreux appareils disponibles (lecteurs MP3, smartphones). Nous abordons alors la pratique d'écoute telle qu'elle se réalise, en situation, au moyen d'une technologie mobile. Plus qu'une simple question d'audition de musique, nous proposons d'appréhender l'écoute musicale mobile en tant que pratique située et connectée à d'autres activités quotidiennes. Par cette approche, nous espérons montrer que l'écoute musicale mobile se construit dans un réseau de variables qui la contraignent ou autorisent sa mise en œuvre en tant qu'événement.

Chapitre 2. Problématisation initiale et pré-tests

Ce chapitre présente l'état de la réflexion sur la problématique et la méthode telle qu'elle a été présentée lors de notre épreuve de confirmation en octobre 2013. Nous la présentons partiellement parce qu'il s'agit d'une modélisation qui, au moment de rédiger cette thèse, n'a pas apporté de valeur ajoutée à la problématisation de l'objet étudié. Evidemment, nous reconnaissons que nous avons certainement avancé dans notre réflexion en nous forçant à formaliser l'état de notre pensée à l'époque de cette épreuve de confirmation. Mais cette formalisation a surtout servi de base à la discussion avec le comité d'encadrement. Nous y formulons une série de propositions et d'hypothèses de travail pour lesquelles nous souhaitons obtenir un avis de la part du comité. La discussion sur la méthode proposée a modifié en profondeur l'orientation de la recherche et la méthode utilisée pour la partie empirique de la thèse.

I. Problématisation initiale

Pour cette problématisation initiale de la recherche, nous avons caractérisé l'écoute mobile en fonction de ses affordances (Gibson, 1977) : l'individualisation de l'écoute, la portabilité, la navigation et l'organisation d'une collection. Ces affordances offrent à l'auditeur la possibilité de développer une écoute en de nombreux lieux, avec une grande attention, d'une musique qu'il a organisée et programmée en fonction de la situation.

Néanmoins, comme notre exploration l'a montré, la pratique étudiée est largement automatique, avec peu d'attention au cours d'une activité concomitante et qui sert généralement à remplir une fonction déterminée (changer d'humeur, se donner de l'énergie, faire passer le temps, rester concentré,...). Cette opposition entre le potentiel et l'actualisation n'est pas exclusive puisque certaines pratiques des répondants témoignent d'une écoute plus active et attentive. Nous souhaitons alors observer comment les auditeurs prennent en main cette technique pour réaliser (ou non) le potentiel offert par l'écoute mobile.

Selon cette idée, nous proposons une modélisation de deux pratiques d'écoute musicale mobile qui s'opposent. Pour chaque affordance de la pratique, nous avons défini des variables qui témoignent d'une appropriation différente de ce que la technologie permet. Nous proposons une distinction de ces deux pratiques par les termes d'autorésonance et de créativité.

Le terme d'autorésonance est avancé par Hartmut Rosa (2012, pp. 140–141). L'autorésonance s'inscrit dans une musicalisation généralisée du quotidien mais, par l'utilisation d'écouteurs, l'auditeur affiche une non-résonance avec son environnement. De notre point de vue, ce terme détermine bien une pratique qui vise un retour à soi, une écoute pour se rassurer dont le contenu est moins important que l'effet qu'il procure. La finalité de cette écoute est quelque chose d'autre que l'écoute qui est plus un moyen qu'une fin en soi. Cette pratique s'adapte peu à la situation, tente d'éviter les interactions qui pourraient percer la bulle phonique et consacre peu de temps à organiser la collection musicale.

A l'opposé, la créativité de l'utilisateur définit une pratique dont la finalité est l'écoute elle-même. Dès lors, l'auditeur tente de s'adapter à la situation jusqu'à déterminer les quelques occasions qui permettent une écoute optimale. Cette écoute est plus marquée par la curiosité et la découverte. L'auditeur reste néanmoins attentif à son environnement dont il ne tente pas trop de se distancier. Soit en priorisant les interactions lorsqu'elles sont prévisibles, soit en incluant son environnement (sonore, paysager) dans une co-construction de son écoute. Dans cette pratique de créativité, l'auditeur garde une certaine conscience que son écoute est située et qu'il doit tenir compte de la vie qui se déroule autour de lui tout en y piochant ce qui peut augmenter son expérience d'écoute.

Nous avons alors défini des variables en lien avec chaque affordance ainsi que des indicateurs pour chacune de ces variables. Voici un tableau qui reprend ces variables et indicateurs :

Affordances	Variables	Indicateurs
Portabilité	Lieux/temps d'écoute	Justification des situations de non-écoute
	Activité concomitante	Multitâche
		Fonction de l'écoute dans l'activité
	Manipulation	Manipulation
Individualisation	Focalisation de l'attention	Attention
		Explicitation de l'attention
	Interactions sociales	Interactions envisagées
		Interactions imprévues
	Confort d'écoute	Qualité technique d'écoute
		Volume d'écoute
		Ajustements sonores
Navigation & organisation	Choix de la musique	Temps du choix
	Gestion de la collection	Taille de la collection
		Limitation de l'écoute
		Tri
	Ecoute aléatoire	Utilisation de l'aléatoire
		Motivation de l'aléatoire
	Playlists	Nombre de playlists
		Contraintes des playlists
		Rôle des playlists

Tableau 1 : pré-tests : variables et indicateurs de la pratique d'écoute mobile

Pour chaque indicateur, il y a des réponses attendues afin de placer la pratique dans la créativité ou l'autorésonance (ce tableau se trouve en annexe).

II. Méthode de recherche des pré-tests

Pour ces pré-tests, nous avons recruté trois personnes. Nous avons demandé aux répondants de remplir un « carnet d'écoutes » sur le principe de la méthode des journaux de bord (Bolger, Davis, & Rafaeli, 2003; Conway, Ikram Nasr, Roussel, & Sassi, 2006). Ce carnet sert ensuite de base à un entretien d'explicitation (Vermersch, 1994) qui nous permet de récolter des informations concernant les indicateurs.

1. Carnet d'écoutes

Le carnet de bord est une façon de récolter des données sur les situations d'écoute de la personne interrogée. Ces données permettent d'avoir un recensement des pratiques habituelles de l'auditeur et constituent un embrayeur pour l'entretien d'explicitation qui suit.

Pour chaque pratique d'écoute, l'auditeur doit remplir les champs suivants :

- Date : la date de la pratique.
- Lieu : le lieu où se déroule la pratique. Si l'auditeur écoute dans différents lieux au cours de sa pratique, il les indique également.
- Durée : les heures approximatives de début et fin de la pratique.
- Activité (éventuelle) : l'éventuelle activité qu'il réalise durant l'écoute.

L'utilisateur remplit ces champs à chaque fois qu'il réalise une écoute au moyen d'écouteurs et de son appareil mobile. La durée de récolte est fixée à une semaine. Des instructions pour le remplissage du carnet sont fournies sur la quatrième de couverture du carnet.

Ces données permettent surtout d'observer quelles sont les pratiques récurrentes de l'auditeur. Elles sont aussi des embrayeurs pour l'entretien d'explicitation. Elles permettent d'engager la verbalisation du répondant à partir de situations concrètes dans lesquelles l'auditeur peut se replonger (telle écoute, à tel endroit, à tel moment,...).

2. Entretien d'explicitation

L'entretien d'explicitation est une méthode proposée par Pierre Vermersch (1994). Cette méthode d'entretien est inspirée de l'entretien semi-directif de Carl Rogers. Ce dernier visait plutôt la mise en mots d'émotions alors que l'entretien d'explicitation est une verbalisation de l'action (Vermersch, 1994, pp. 17–25). Dans ce type d'entretien, l'interviewer va faire parler du contexte et de l'action mais pas de la personne qui la réalise. Ce n'est qu'a posteriori que l'on pourra accéder au vécu de l'action (Vermersch, 1994, pp. 46–56). L'important est de susciter chez le répondant un état qui lui permette de revivre l'action afin d'en verbaliser les détails. Ce type d'entretien laisse donc beaucoup de place à la personne en lui laissant raconter son action. Le chercheur se place alors en position de curiosité naïve en demandant à la personne de préciser le plus possible ce qu'elle décrit. Cette technique permet également au répondant de se replonger dans la pratique étudiée.

L'entretien que nous menons avec l'auditeur se base sur les écoutes remplies dans le carnet. A partir de celles-ci, nous engageons un entretien avec l'auditeur afin de récolter des informations qui permettent de donner une valeur aux indicateurs. Les données du carnet permettent alors de partir de situations concrètes de l'utilisateur et de lui demander de se replonger dans une pratique d'écoute vécue. L'explicitation peut alors mettre à jour des manières de faire des usagers ainsi que leur justification au-delà d'une simple réponse à un questionnaire. Le répondant est alors obligé de verbaliser ce qui est de l'ordre du faire et, de la sorte, donner du sens à ce qu'il ignorait.

Pour cet entretien, nous avons réalisé un guide d'entretien qui permet de récolter des informations pour chaque indicateur (voir annexes).

3. Variables indépendantes

Au moment de l'épreuve de confirmation, nous avons proposé plusieurs variables indépendantes. Celles-ci servent à étudier la valeur explicative d'une caractéristique personnelle. Chaque variable indépendante est

évaluée par un test auquel l'auditeur répond après l'entretien. Nous avons proposé de corrélérer les résultats obtenus suite à l'entretien avec une de ces variables⁶ :

- les compétences médiatiques générales,
- la pratique instrumentale,
- le profil de l'amateur ou du DJ,
- le type de musique écoutée,
- l'âge et la métacognition.

4. Traitement des données

A la suite de chaque entretien, nous codons les réponses aux questions (0 ou 1) en fonction de leur position dans la pratique d'autorésonance (0) ou de créativité (1). Il s'agit dès lors de voir si nous trouvons une pratique qui soit complètement d'autorésonance (total = 0) ou de créativité (total = N indicateurs). Si l'auditeur mentionne des pratiques différentes dans son carnet d'écoutes, ce codage est réalisé pour chaque pratique (par exemple : pratique d'écoute dans le train, pratique d'écoute en faisant du sport,...).

Les justifications récoltées durant l'entretien servent à remettre en cause le modèle et, notamment, à définir une pratique que nous pouvons observer chez plusieurs répondants et qui combine différemment les indicateurs utilisés.

Nous réalisons ensuite une analyse statistique afin d'évaluer quelles variables sont corrélées, « bougent » ensemble. Concernant les variables indépendantes, nous mettons en regard les résultats obtenus pour ces tests et le type de pratique (d'autorésonance ou de créativité) afin de déceler le caractère explicatif de celles-ci.

5. Résultats des pré-tests et évaluation de la méthode

Pour obtenir les résultats, nous avons considéré une seule pratique pour chaque répondant (voir annexes). Au final, avec le système de calcul, chaque pratique est définie par un nombre qui permet de placer la pratique du côté de la créativité ou de l'autorésonance. Au final, nous souhaitons réaliser ce calcul pour chaque pratique de l'utilisateur et, peut-être, ne garder que sa pratique la plus représentative. Nous n'avons pas réalisé des tests sur les variables indépendantes parce que nous voulions l'avis du comité d'encadrement avant de réaliser un protocole d'enquête pour cette variable.

Nous ne précisons pas cette méthode avec plus de détails parce que nous ne l'avons pas conservée suite à la rencontre avec le comité et ce, pour plusieurs raisons. Cette méthode repose sur un modèle qui n'est pas assez solide à la base. L'opposition des deux types de pratique est une hypothèse qui repose sur des impressions générales obtenues au cours de la recherche exploratoire. Ce système dichotomique et normatif enferme les auditeurs dans des pratiques d'écoute très stéréotypées qui ne permettent pas de conserver la nuance de leurs propos. Alors que nous étions dans une approche inductive et ethnographique de la pratique d'écoute, la

⁶ Nous précisons en annexes ces variables et la manière de les évaluer.

méthode développée ici s'inscrit dans une démarche hypothético-déductive qui vise à vérifier un modèle prédéterminé. Or, compte tenu des connaissances existantes sur l'objet étudié, nous n'avions pas assez de données pour pouvoir faire une recherche de la sorte. En raison de la trop grande précision des indicateurs, leur binarité et l'agglomération de ceux-ci, nous aboutissons, au final, à une perte de la richesse et de la diversité des pratiques réalisées par les auditeurs.

Avec l'aide du comité d'encadrement, nous avons alors décidé de définir une méthode qui permette de conserver la richesse des données récoltées. Nous avons choisi de maintenir l'idée d'un carnet rempli par les répondants et qui sert de base à un entretien. Ces pré-tests nous ont servi, néanmoins, d'exercice pour la configuration d'un carnet et la tenue d'entretiens qui s'appuient sur les écrits du répondant. Grâce à ceux-ci, nous avons aussi pu évaluer que la récolte d'informations durant une semaine d'écoute n'était pas suffisante. Nous développons cette méthode plus loin.

PARTIE II : CADRE CONCEPTUEL

Nous proposons ici un parcours théorique qui pose le cadre conceptuel général dans lequel nous allons mener notre travail. Dans le chapitre 3, nous abordons l'écoute musicale en la considérant dans son écologie, c'est-à-dire le cadre général dans lequel elle se déroule : espace-temps, technologie utilisée, socialisation. Nous postulons en effet que l'écoute mobile nous oblige à repenser la notion d'écoute musicale et à l'étendre au-delà de la simple audition de la musique. Après avoir défini les différentes dimensions de cette écologie de l'écoute, nous proposons une définition de l'écoute.

Dans le chapitre 4, nous analysons les usages des technologies en général. Nous présentons différentes approches sociotechniques qui ont proposé des manières de penser et d'envisager comment les technologies s'intègrent dans notre quotidien et comment les individus se les approprient. Nous définissons alors notre propre approche de l'étude de l'usage d'une technologie.

Chapitre 3. Penser l'écoute musicale

Nous avons choisi d'élargir le propos au-delà de l'écoute mobile et de considérer l'écoute de la musique depuis qu'il est possible de l'enregistrer, de la reproduire et de la diffuser. Cette mise en perspective depuis l'origine du phonographe en 1877 met en lumière les spécificités, les continuités et les ruptures qui caractérisent l'écoute musicale. Nous proposons de nous intéresser à l'écologie de l'écoute musicale mobile. Par ce terme, nous désignons l'étude du milieu où se réalise la pratique ainsi que les interactions entre les acteurs (humains et non-humains) et ce milieu. Cette approche vise à rendre compte des facteurs agissant sur l'écoute, qu'ils soient sociaux, situationnels, individuels ou techniques. Nous replaçons également notre objet dans une histoire de l'écoute parce que nous estimons qu'une technologie s'inscrit toujours dans un temps long qui inclut d'autres technologies et des mythes fondateurs sur lesquels elle repose (Jouët, 2000, p. 500; Perriault, 1989).

Le lecteur MP3 et la pratique d'écoute musicale mobile nous font comprendre que l'écoute est indissociable des circonstances dans lesquelles elle se déroule.

I. Qu'est-ce qu'écouter la musique ?

1. Ecouter / entendre

L'écoute musicale est une action volontaire de l'auditeur de mettre la musique au premier plan de son audition au détriment d'un flux sonore qui passe au second plan. Cette écoute active et focalisée est une écoute musicale idéalisée que l'on retrouve chez des auteurs comme Pierre Schaeffer. Lorsqu'il s'intéresse à l'écoute du sonore, il postule que l'auditeur est attentif au sonore et qu'il va diriger son écoute vers un aspect de l'objet sonore :

« 1. J'écoute ce qui m'intéresse.

2. J'ouïs, à condition de n'être point sourd, ce qui se passe de sonore autour de moi, quels que soient, par ailleurs, mes activités et mes intérêts.

3. J'entends, en fonction de ce qui m'intéresse, de ce que je sais déjà et de ce que je cherche à comprendre.

4. Je comprends, à l'issue de l'entendre, ce que je cherchais à comprendre, ce pour quoi j'écoutais. » (Schaeffer, 1966, p. 113)

Sa modélisation des quatre écoutes a le mérite d'avoir poussé loin la réflexion sur l'écoute mais elle détermine une écoute très analytique et, certainement, trop idéalisée. Il considère probablement l'écoute musicale de musique concrète dont il est le créateur. Elle a aussi le défaut, en termes de compréhension, de ne pas partir de l'acception commune qui fait la différence entre entendre et écouter. Ceci a, selon nous, la conséquence de rendre son propos trop complexe.

Dans sa typologie des trois écoutes, Michel Chion considère l'écoute réduite de Schaeffer comme un type d'écoute. Pour cette écoute, l'attention est vouée au son et à ses qualités. Prendre le son comme objet d'observation est une écoute peu naturelle qui nécessite une discipline pour ne pas y inférer du sens (Chion, 1990, pp. 25–32).

L'écoute est un acte volontaire de la personne pour donner de l'attention à un élément sonore. L'écoute est une action où l'oreille est tendue complètement pour percevoir et comprendre quelque chose qui s'exprime en sons. L'écoute de la musique est une activité pour laquelle une personne va volontairement consacrer son oreille. Il ne s'agit pas d'entendre des sons qui sont présents mais auxquels on ne prête pas attention. C'est une focalisation sur une musique que l'on souhaite appréhender, voire comprendre. Citant Georges Friedmann, Theodore Gracyk souligne la même chose : « Hearing is the reception of a program heard by chance, admitted, sometimes even endured... Listening, on the contrary, involves a search for a program, a choice and maintained attention » (Gracyk, 2007, p. 134).

Selon Barry Truax, nous avons tendance à prendre le son pour acquis, comme quelque chose de donné sauf quand il s'agit d'un bruit qui vient troubler ce flux (Truax, 1984, p. xi). Selon lui, l'« écouter » et non l'« entendre » est au cœur de l'approche communicationnelle parce qu'en communication, on s'intéresse à l'information véhiculée par un son, c'est-à-dire celle utile et utilisable pour le cerveau (Truax, 1984, p. 9). Il souligne donc aussi cette différence entre les deux termes, écouter et entendre, au moyen de la différenciation d'importance : entendre désigne le flux sonore en arrière-fond alors qu'écouter désigne la forme d'avant-plan sur laquelle on décide de se focaliser.

Nous pensons qu'il faut cependant éviter d'opposer trop clairement entendre et écouter. Comme le montre Kassabian, les définitions classiques de ces termes ont tendance à se renvoyer les unes les autres et définissent chacun des termes par une référence à l'autre (Kassabian, 2013, pp. 7-8). Elle rassemble les deux termes et élargit l'écoute musicale en la définissant par la variété des engagements possibles des corps humains avec des technologies musicales quelles qu'elles soient (instruments, machines, voix,...) (Kassabian, 2013, pp. xxi). En faisant cela, elle ramène la perception sonore et la focalisation sur un même moment caractérisé par un engagement physiologique de la personne. Il a souvent été mis en avant que les oreilles n'avaient pas de paupières (notamment : Schafer, 2010, p. 34). Par cet argument, on souligne la particularité de l'ouïe par rapport à la vue en montrant que l'oreille subit un flux perpétuel de stimulation. Pourtant, l'audition n'est pas

si différente de la vision. Dans un cas comme dans l'autre, il y a une perception périphérique et une perception focalisée : nous devons décider de regarder quelque part ou d'écouter quelque chose tout en maintenant une perception de ce qui se passe autour de nous. L'attention, également, que l'on porte sur la source (sonore, musicale) n'est pas définie par la posture (écouter ou entendre) mais par la personne et la variété des écoutes qu'il peut réaliser.

2. Les postures d'analyse au sujet de l'écoute musicale

La recherche sur l'écoute musicale peut-être divisée en trois postures principales d'analyse.

1. De l'œuvre vers l'écoute

De nombreux chercheurs, principalement issus de la musicologie, ont mis en avant l'idée de l'œuvre musicale comme point de départ d'une recherche sur l'écoute (Erlmann, 2004). Nikolaus Bacht, citant notamment Heinrich Bessler, souligne que, pendant longtemps, on s'est intéressé aux œuvres musicales comme si l'on pouvait y trouver la trace de l'intention du compositeur. On extrapolait alors ensuite l'écoute, supposée objective, à partir de cette intention (Bacht, 2010, p. 2). Ce type d'approche reste dans une analyse structurelle de la musique et de l'écoute sans envisager l'époque ni le moment de sa réception.

2. L'écoute comme activité perceptive

Un autre pan de la recherche sur l'écoute s'est porté sur la perception sonore, en assumant que l'écoute est cognitive et ne change donc pas selon les circonstances ou les époques (Bacht, 2010, p. 1). Dans ce courant, le travail d'Eric Clarke (2005) propose une approche écologique de l'écoute musicale. En se basant sur l'idée d'affordance de Gibson (1977), il considère la perception de la musique comme la prise d'une information perceptuelle qui est déjà structurée dans le matériau. Mais plutôt que de considérer qu'une œuvre est autonome et qu'il faut y déceler un sens (comme dans la première posture), il évite ce piège pour parler d'écoute autonome : « Different music (...) affords autonomous listening to varying degrees in relation to perceptual capacities of the listener » (Clarke, 2005, p. 139). Cette écoute autonome est, selon lui, liée à la possibilité de la reproduction sonore. Ce que Walter Benjamin critiquait au nom de la perte de l'aura (Benjamin, 2003) est, selon Clarke, la fin de l'autonomie de l'art qui rend l'œuvre d'art aux usagers et les libère de l'écoute subie (Clarke, 2005, p. 142). Cette approche, quoiqu'encore fort centrée sur la perception cognitive et l'interprétation sémiotique de la musique, met au centre de l'écoute la capacité de l'auditeur en tant qu'agent de son écoute.

3. L'analyse socio-historique de l'écoute

Plus récemment, des chercheurs ont choisi une voie socio-historique afin de s'intéresser aux auditeurs de musique (notamment : Johnson, 1995). Dans cette posture de recherche, les traces historiques permettent de

comprendre quelles étaient les conditions de l'écoute musicale à différentes époques et d'en inférer l'écoute⁷. Une difficulté est évidemment de savoir comment la musique était entendue ou écoutée dans le passé par des auditeurs puisque l'objet étudié n'est pas du texte noté (Botstein, 1998). Une voie est de prendre aussi en considération l'environnement d'écoute de la musique :

« The spaces and venues in which music took place in relationship to the spatiality and movement in everyday life must be taken into consideration. One must understand the contexts of hearing music in relationship to the temporal, physical, and geographic routines in the daily lives of listeners. »
(Botstein, 1998, p. 430)

Il faut tenter de concilier les trois approches dans une recherche interdisciplinaire sur l'écoute :

« (...) listening must not be reduced to the musical artwork or to the status of a purely sensual phenomenon that may be understood psychometrically. Nor does listening represent a mere mode of behaviour or socio-cultural practice. Rather, we need to understand precisely which aspects of listening are indeed invariant, and which are subject to historical change. A 'third way' needs to be found : a way that takes us beyond the irreconcilable extremes of total universalization on the one hand and total historicization on the other. » (Bacht, 2010, p. 2)

Nous ne pouvons pas nous situer dans les trois approches en même temps. Notre position théorique nous rapproche de la troisième option de recherche sur les conditions socio-historiques de l'écoute. En effet, dans notre recherche, nous proposons de décrire et de comprendre les conditions de production de l'écoute musicale mobile et de déterminer si elles font émerger une nouvelle écoute. Nous nous rapprochons de la sorte de la proposition de Georgina Born :

« Discussions of listening commonly have recourse to a split between the notion of 'active' listening, which, it is implied, is intentional and concentrated, entailing understanding and 'co-creation', and its negation – hearing, conceived as passive and inadvertent, disengaged and unconcentrated. It is against such reductive binarisms that the historians, anthropologists and sociologists set their course. Their goal is to de-idealize listening, while moving beyond abstracted notions of implied or structural listening, bound as they are to the reifying paradigm of the 'music itself', and to insist on the mediated nature and the materiality of all musical experience. » (Born, 2010, p. 81)

Nous poursuivons l'idée que l'écoute est une création de l'auditeur. En quelque sorte, même si l'œuvre a une certaine autonomie et oriente l'écoute, elle est inachevée tant qu'elle n'est pas écoutée. Elle ne fait qu'ouvrir un espace d'appropriation dont l'auditeur doit se saisir (Szendy, 2001, p. 19). Il va y projeter des représentations qu'il a créées lui-même à partir de ses cadres de référence et d'expérience (Zuckerandl, 1956, pp. 44–48). Glenn Gould soutient aussi l'idée que l'auditeur impose sa personnalité sur l'œuvre, il la transforme et fait passer la relation à celle-ci d'une expérience artistique à une expérience environnementale (Gould, 2004,

⁷ Voir aussi notamment le numéro spécial du *Journal of the Royal Musical Association* (vol. 135, sup1, 2010).

p. 122). Nous voyons qu'il est essentiel de dépasser l'œuvre musicale pour appréhender les expériences d'écoute :

« La polysémie de ce mot-clé d'écoute, sa relative indétermination entre l'actif et le passif, sont fort bien venues pour interroger la musique sur ce qu'elle engage, au lieu de la prendre pour un objet autonome dont la pratique et la consommation ne relèveraient que de considérations musicales. »

(Hennion, Maisonneuve, & Gomart, 2000, p. 39)

Si nous optons pour une approche communicationnelle, nous devons aller plus loin qu'une définition qui place une importance prépondérante aux pôles de la production, du message et de la réception. Comme certains auteurs le soutiennent, l'espace-temps et la dimension sociale de l'écoute la configurent dans une certaine mesure. Nous ajoutons que la dimension technique de l'écoute est souvent mise de côté alors qu'elle est évidemment essentielle et au cœur même des processus de création musicale et de pratique d'écoute.

Entendre est marqué par la stabilité historique, il s'agit de l'accès au sonore peu importe les époques. Ecouter est marqué par les changements socio-historiques. Les écoutes sont situées et configurées anthropologiquement. Entendre et écouter ne sont pas cloisonnés étant donné que, malgré les contingences historiques et anthropologiques, la perception par l'entendre unit la communauté. Ecouter est la partie de l'audition par laquelle nous pouvons nous différencier les uns par rapport aux autres et différencier des pratiques par rapport à d'autres. Par exemple, nous pouvons tout à fait entendre une musique et décider de n'en écouter qu'un instrument.

3. L'écoute envisagée sous un angle normatif

L'écoute musicale est construite socialement et est constituée par les singularités de l'époque historique dans laquelle elle advient. A chaque époque correspond une représentation sociale qui caractérise ce qu'est « la bonne écoute ». Cette normativité définit principalement l'attention qu'un auditeur devrait accorder à la musique. L'attention est fréquemment mise en question par les critiques lorsque l'on parle de l'écoute mobile. Comment un auditeur peut-il être attentif à sa musique s'il est engagé dans une autre activité ?

Selon Arild Bergh et Tia DeNora (2009, pp. 103–105), l'histoire de l'attention pour la musique n'est pas une question qui est apparue avec la reproduction sonore et la phonographie : « The development of recorded music thus crystallised the role of the listener, rather than creating it » (Bergh & DeNora, 2009, p. 104). Cette question se posait déjà pour les auditeurs de concerts. Il y avait des règles de bonne conduite pour le public bourgeois (Johnson, 1995; Maisonneuve, 2009; Szendy, 2001). La question de l'attention de l'écoute ne concernait pas l'usage plus fonctionnel de la musique, comme pour la danse ou le rituel, notamment. Dans ce cadre-là, la musique a une fonction au sein de l'activité mais elle n'est pas une musique autonome qui nécessite une écoute focalisée. Il y a donc aussi une relation entre l'attention pour la musique et le type de musique écoutée.

On retrouve d'ailleurs cette relation dans la typologie de Theodor Adorno qui souligne, en filigrane, la supériorité de la musique dite sérieuse sur la musique populaire. Adorno a proposé des types d'écoute qu'il présente comme des « comportements typiques de l'écoute musicale dans les conditions de la société actuelle » (Adorno, 1994, p. 7). Il propose de les « considérer comme des profils qualitativement significatifs,

dans lesquels transparaît quelque chose sur l'écoute musicale en tant qu'indicateur sociologique » (Adorno, 1994, p. 8). Il présuppose que les propriétés structurelles des œuvres déterminent les réactions des auditeurs. Selon lui, l'écoute doit être en adéquation avec ce que le compositeur a créé. Il attribue alors des types d'écoute à des types d'auditeurs (Adorno, 1994, pp. 10–22) :

1. L'expert auquel rien n'échappe. Il a une écoute structurelle qui perçoit la logique de la musique.
2. Le bon auditeur entend au-delà du détail musical et « juge de façon fondée » (Adorno, 1994, p. 11).
3. Le consommateur de culture écoute beaucoup, collectionne mais pour lui le plaisir de la consommation dépasse le plaisir de l'écoute de la musique.
4. L'auditeur émotionnel recherche l'émotion dans le plaisir de l'écoute mais ne peut en expliquer la cause. Il utilise la musique dans une finalité de créer de l'émotion.
5. L'auditeur de ressentiment est un auditeur réactif, contre le système musical et son aspect mercantile. Son but est la fidélité à l'œuvre. Adorno assimile l'amateur de jazz à ce type d'auditeur.
6. L'auditeur de musique comme divertissement
7. L'auditeur indifférent à la musique n'a pas le sens de la musique. Il est même contre celle-ci.

Cette typologie contient une vision idéalisée de l'auditeur. Comme le critique Peter Szendy (2001, pp. 125–128), l'expert a une écoute structurelle et cherche à écouter la musique en adéquation avec l'objet musical proposé par le compositeur. Les autres types d'auditeurs ne sont finalement qu'une dégradation progressive d'un idéal d'écoute du premier type. En prenant l'œuvre comme seule référence objective de l'écoute, Adorno met de côté tous les éléments subjectifs de l'écoute individuelle qui interviennent dans l'écoute musicale.

Born formule la même critique :

« The limitation of Adorno's analysis of consumption is that it falls back on a normative account of structural listening and, in its absence, a hypothetical set of negative Weberian ideal types : the culture consumer, emotional listener, resentment listener, jazz expert, entertainment listener and so on » (Born, 2010, p. 80).

Cependant, malgré les évolutions de styles musicaux, de lieux d'écoute et de technologies, le mode d'écoute « prescrit » aujourd'hui est un héritage de ces prescriptions et du modèle de l'écoute silencieuse du concert de musique classique.

« For centuries, European art music prescribed a particular mode of listening exemplified by the ritual of the concert hall : in a closed space, separated from the outside world and the sonic domain of everyday life, a silent audience, seated some distance from a stage, listened to performers on that stage produce a narrow range of timbres on a limited array of musical instruments. In the second half of the 20th century, these listening conventions were mapped onto popular musics ; and today, despite differences in genre and venue, they continue to define the ideal mode of listening to music, whether it be classical, jazz, rock, etc. Yet contemporary musical practices and technologies have problematized this traditional mode of auditory apprehension and have necessitated a new discourse around listening. » (Cox & Warner, 2004, p. 65)

Cet héritage de la construction sociale de l'écoute est, en partie, lié à l'idée d'une musique autonome :

« the *idea* of musical autonomy, and of a particular listening attitude in relation to that autonomy, is still a powerful social construct, and one which has important consequences for the ways in which people listen – or perhaps think that they *should* listen – within concert culture » (Clarke, 2005, pp. 127–128).

Pour sortir de cela, Clarke propose de considérer l'écoute autonome et non la musique autonome. Ceci permet alors de réintroduire la subjectivité des écoutes dans la compréhension de l'écoute musicale.

Ola Stockfelt propose de parler de « modes d'écoute adéquats » afin de prendre en compte la particularité de la situation d'écoute et du style de musique notamment :

« modern life requires us to cultivate a variety of modes of listening. (...) Which mode of listening the listener adopts in a given situation depends mainly on how the listener chooses to listen - that is, which mode of listening he or she chooses to develop or adopt. And yet this choice is neither totally free nor accidental. (...) Adequate listening hence occurs when one listens to music according to the exigencies of a given social situation and according to the predominant sociocultural conventions of the subculture to which the music belongs » (Stockfelt, 2004, pp. 88–91).

Gracyk va dans son sens en stipulant que « different musics and different music situations call for distinct levels of concentration on what is taking place in the music » (Gracyk, 2007, p. 143).

Dans son étude sur l'écoute de performances musicales au XVIII^e siècle, William Weber (1997) analyse un tableau du XVIII^e siècle où le public est en train de prendre le thé et de parler pendant que Mozart interprète une pièce de musique. Avec la distance temporelle, la scène peut représenter une mauvaise écoute au vu de leur position et de leur activité si on les interprète à partir de nos schèmes de compréhension actuels. Mais, selon Lydia Goehr (cité par Weber), l'écoute musicale n'était pas associée à une activité attentive. La musique était considérée comme un « background » au XVIII^e siècle. Elle était liée à d'autres activités sociales. Les gens se retrouvaient dans des lieux publics plus qu'à leur domicile. James Johnson souligne également ce rôle des lieux de la musique dans la socialisation (Johnson, 1995).

Ceci n'empêche en rien de penser qu'ils écoutaient cette musique et qu'ils prenaient la musique au sérieux. L'idée d'écoute silencieuse, attentive et focalisée sur la musique est en fait relativement récente et est une construction idéologique du goût associée à la musique classique et à une esthétique romantique. Cette idée se serait consolidée à partir de la fin du XVIII^e siècle, mais surtout au XIX^e siècle (Szendy, 2001, pp. 141–143).

« C'est en effet à la fin du dix-neuvième siècle que l'institution du concert se trouve régulée pour devenir l'expression par excellence de la culture et de l'esthétique musicales légitimes, où l'audition doit être silencieuse et l'attitude contenue pour permettre une réception adéquate des œuvres musicales, elles-mêmes renforcées dans leur statut de production sans pareil d'un génie unique par l'esthétique romantique. » (Maisonnette, 2009, pp. 87–88)

Johnson montre d'ailleurs comment, au cours du XIX^e siècle à Paris, le public des concerts est graduellement devenu silencieux (Johnson, 1995).

Nous voyons que l'attention est associée avec la musique comme une preuve que l'on prend la musique au sérieux. En effet, il peut nous sembler, à première vue, que des auditeurs qui détournent leur regard de la

scène ou qui ont une autre activité n'écoutent pas la musique. Or, ceci ne les empêche en rien de focaliser leurs oreilles sur la musique jouée et n'est pas un indicateur d'une « mauvaise » expérience d'écoute. En d'autres termes, s'il fallait prendre sérieusement l'idée de « bonne écoute », il nous serait impossible de considérer l'attitude extérieure de la personne comme un indicateur valable de la qualité de l'écoute.

L'idée que la musique demande une attention exclusive est une construction socio-historique. Gracyk (2007, pp. 134–146) se demande si cela n'est pas dû à l'idée que la musique requiert une attitude esthétique spécifique pour l'appréhender contrairement à une musique plus utilitaire (pour danser, par exemple). Mais si notre corps réagit à la musique quand nous dansons, peut-on dire que nous ne sommes pas attentifs à la musique ? Nous revenons ici à la distinction entre la passivité de l'entendre et l'activité de l'écouter.

Szendy propose également de forcer la fin de cette considération de la bonne écoute comme attentive pour revaloriser l'écoute distraite. Il se demande si il n'y a pas la

« *possibilité d'un art de l'écoute distraite ?* Autrement dit : les auditeurs dissolus sont-ils toujours et nécessairement des *sourds*, musicalement parlant ? N'y a-t-il pas *aussi* une part de surdité (peut-être plus grande qu'on ne le soupçonnerait) dans la *plénitude*, voire la *totalité* qu'appelle l'écoute structurelle ? » (Szendy, 2001, p. 143. L'auteur souligne)

Et il ajoute : « une *certaine* distraction n'est-elle pas une condition tout aussi nécessaire à une écoute *active* que l'attention totale, structurelle et fonctionnelle ? » (Szendy, 2001, p. 153).

Comme le résume Szendy dans un entretien accordé à France Culture (2012), l'écoute attentive, seule, concentrée, dans un face-à-face avec l'objet sonore est une simplification tardive dans l'histoire de l'écoute. Elle est probablement liée à des situations d'écoute comme le confessionnal et d'autres pratiques d'écoute qui isolent. Elle est aussi liée à une esthétique romantique de la musique comme absolue, ineffable. Plus récemment, ce type d'écoute est lié à la reproduction mécanique qui rend possible l'écoute seul dans une chambre. Il y a donc une construction progressive qui s'est opérée à partir de plusieurs facteurs de l'écoute. Mais il s'agit en fait là d'une simplification voire d'un appauvrissement de l'écoute musicale (Szendy, 2012). Selon Sterne même, il est fort probable qu'un auditeur contemplatif qui s'assied pour écouter sa musique a été, pendant longtemps, plus commun en tant qu'idéal (notamment dans les publicités) qu'en tant que pratique réelle (Sterne, 2012, p. 239). Avec le MP3, les représentations présentes dans les publicités commerciales mettent aujourd'hui, au contraire, l'accent sur la portabilité, l'accès et la malléabilité de l'écoute (Sterne, 2012, p. 239).

Nous voulons repenser l'idée de « bonne écoute » pour l'élargir à différentes catégories d'expériences d'écoute. L'individualisation progressive de l'écoute par le casque et puis l'écoute mobile offre la possibilité d'une autonomie de la direction de la pratique. L'auditeur peut alors se positionner par rapport aux discours normatifs au sujet de l'écoute et écouter comme bon lui semble. Pour rejoindre Thierry De Smedt (2012), nous estimons que l'enregistrement sonore rend possible une libération de l'écoute en octroyant à l'auditeur un pouvoir de composition de l'écoute qu'il n'avait pas auparavant.

II. Ce que la technologie fait à l'écoute musicale

A la fin du XIX^e siècle, l'invention de la technologie d'enregistrement et de reproduction du son a modifié le rapport au musicien. Désormais, l'auditeur pouvait écouter la musique sans la présence de celui-ci. La musique est enregistrée, le musicien représenté sur un support. Le son change de statut également. Alors qu'il était éphémère et évanescent, il acquiert une réalité concrète et devient une commodité qui n'est plus liée à un temps ni à un lieu (Filteau, 2006, p. 20; Maisonneuve, 2009, p. 22; Sterne, 2003, p. 1). La constitution progressive d'une écoute musicale nouvelle se construit en lien avec l'avènement des supports musicaux au début du XX^e siècle (Maisonneuve, 2001).

1. De la reproduction sonore à l'amateur de disques

Lorsqu'Edison invente le phonographe en 1877, la musique n'est alors qu'une des nombreuses fonctions qu'il envisage. L'enregistrement sur rouleau de cire a vocation à enregistrer des messages dans un cadre administratif (Sterne, 2003, p. 202; Tournès, 2011, p. 19). Ce script (Akrich, 1987; Maisonneuve, 2006, pp. 18–20, 2009, p. 20) originel n'est pas suivi par les utilisateurs et l'enregistrement de la musique se révèle être un débouché commercial profitable. L'usage s'étend au grand public avec un premier appareil destiné à l'usage domestique en 1896 (Tournès, 2011, pp. 23–24). A partir de cette époque, les appareils d'écoute de rouleaux de cire se répandent rapidement. Peu de temps après Edison, Berliner développe un support d'écoute sous forme d'un disque plat. Il invente également la galvanoplastie qui permet de produire des disques de manière industrielle à partir d'une matrice. Contrairement à Edison, Berliner pensait dès le début à une reproduction des enregistrements à grande échelle (Filteau, 2006, p. 20; Tournès, 2011, pp. 19–27). Cet aspect, parmi d'autres, a permis le développement d'une véritable industrie musicale et d'imposer, dans les années 1910, le 78 tours comme le format standard de l'enregistrement sonore (Tournès, 2011, pp. 19–27). Dans les années 1920, l'apparition de l'enregistrement électrique améliore la technique d'enregistrement et la qualité de celui-ci. Les appareils sont aussi plus portables (Maisonneuve, 2009, p. 71). Les maisons de disques investissent dans de nouveaux enregistrements et développent un catalogue important. Cette offre rencontre un public avide de musique et permet l'apparition de l'amateur de disques.

Après la seconde guerre mondiale, les innovations techniques développées durant le conflit sont récupérées par d'autres industries, dont l'industrie musicale (Tournès, 2011, p. 69). Le 33 tours fait son apparition et remplace rapidement le 78 tours. Le disque n'est plus en shellac mais en vinyle. Le bruit de surface est réduit et la qualité est nettement améliorée avec le nouveau format qui permet, de plus, d'enregistrer deux faces de vingt minutes chacune (Tournès, 2011, p. 72). D'abord concurrents, le 45 tours et le 33 tours vont finalement perdurer pour des usages différents. Le 45 tours devient le support du tube et soutient la promotion des sorties d'albums en 33 tours. Avec la croissance démographique de l'après-guerre et la hausse du temps de loisirs, l'écoute musicale devient une pratique très courante. La vente de tourne-disques et de disques augmente rapidement, notamment auprès de la jeunesse pour laquelle il représente un investissement financier faible. En 1966, en France, 42% des 15-20 ans possèdent un « électrophone » (Tournès, 2011, p. 89).

Cette période voit aussi le développement du magnétophone à bandes qui permet l'enregistrement, notamment des disques, une nouveauté pour l'époque. Cette technologie aboutit au format de la cassette compacte, commercialisée dès 1963 par Philips (Tournès, 2011, pp. 89–90).

2. Un nouveau rapport technicisé à la musique

L'écoute d'un enregistrement sonore brise une règle de la dimension sonore du monde. Avant l'enregistrement, il était possible de retrouver dans un espace réduit la source d'un son entendu. L'écoute d'une musique supposait que l'on soit proche d'un musicien. Avec l'enregistrement, l'écoute devient acousmatique (Clarke, 2007; Filteau, 2006; Maisonneuve, 2006; Schaeffer, 1966) : ce que l'on entend n'est pas montré et il n'est pas possible de remonter jusqu'à la source (du moins pas par la vue). En raison de cette médiation technique, les auditeurs de cylindres ou de disques doivent découvrir et créer une nouvelle manière d'écouter⁸. Une des conséquences de cette coupure acousmatique créée par l'enregistrement est la sensibilité accrue pour le son :

« ce changement qui, s'il déroute par sa radicale nouveauté dans les premiers temps, finit par être constitué en ressource de l'écoute, une écoute dès lors redéfinie, « acousmatique » au sens positif du terme, c'est-à-dire hautement sensible au son qui devient un paramètre majeur de la performance musicale » (Maisonneuve, 2009, p. 107).

Un autre changement important est le contrôle que l'auditeur acquiert sur son écoute. En effet, avec la musique vivante, l'auditeur ne peut pas agir sur la source sonore. Avec l'enregistrement, l'auditeur peut choisir le moment de son écoute mais il peut aussi agir sur une série de paramètres techniques. En plus du choix du matériel utilisé, il peut, au fur et à mesure des évolutions techniques, arrêter le disque, revenir en arrière, bouger les enceintes, modifier le volume, l'égalisation du son,... (Clarke, 2005, p. 137). Szendy témoigne de ce sentiment particulier de pouvoir construire son écoute :

« mes outils – ce ridicule bouton de volume nommé potentiomètre – étaient les plus grossiers qui soient, mais je n'en étais pas moins maître d'une certaine *articulation de mon écoute* » (Szendy, 2001, p. 89).

Il est d'ailleurs à noter que l'on utilisait l'expression « jouer du phonographe » et que l'on désignait celui-ci comme un instrument de musique. Il y avait une certaine compétence à acquérir pour bien le faire fonctionner mais cette catégorisation dans le champ des instruments permettait aussi de l'inscrire dans l'univers de la musique sérieuse et de définir l'auditeur comme un mélomane (Maisonneuve, 2009, pp. 53–75).

« Contrairement à une opinion répandue, le disque n'induit pas le passage d'une pratique amateur active à une consommation passive : son usage comme médium musical, et sans doute particulièrement dans les années qui nous intéressent, est une pratique active, où écoute et gestes, compétences techniques et émotion esthétique se construisent mutuellement... ce qui n'empêche pas qu'il soit tourné, comme les pratiques instrumentales, vers une forme de consommation musicale. » (Maisonneuve, 2009, pp. 74–75)

⁸ Maisonneuve (2009) montre d'ailleurs de nombreux exemples de discussions dans des magazines sur les modalités de l'audition, et notamment, la question récurrente des amateurs de savoir où poser les yeux.

Ce nouveau rapport technicisé à la musique crée une nouvelle pratique qui a des répercussions importantes sur le rapport de l'auditeur à la musique. Le goût, le plaisir émergent des nouvelles possibilités techniques qui permettent à l'auditeur d'investir l'écoute musicale et de répéter des expériences gratifiantes (Clarke, 2007; Hennion et al., 2000; Hennion, 2007; Maisonneuve, 2002a).

« Contrairement à l'auditeur de concert, l'amateur de disques peut en effet choisir le moment où il écoutera l'œuvre, mais il peut aussi l'interrompre, l'écouter autant de fois qu'il le désire, ou encore moduler le son de l'appareil grâce à un système de tiroirs que l'on peut ouvrir ou fermer pour donner plus ou moins de volume sonore ; avec l'enregistrement électrique, les phonographes seront désormais dotés d'un amplificateur qui donnera une plus grande latitude à l'amateur dans la modulation du son. Muni de son phonographe, l'auditeur peut presque se croire musicien, comme en témoigne l'apparition, au cours de l'entre-deux-guerres, de l'expression « jouer un disque » pour désigner l'opération consistant à le placer sur l'appareil pour l'écouter. Cette expression constitue en fait une des clés permettant de comprendre un aspect essentiel du plaisir discophilique : le sentiment d'une proximité avec le créateur de l'œuvre encore plus grande que lors d'une audition en direct, voire le sentiment d'être soi-même le créateur de la musique. Sentiment illusoire ? Sans doute, mais peu importe : le discophile, lui, y croit, et c'est l'enregistrement électrique par le microphone qui lui procure ce plaisir auditif d'un type nouveau. » (Tournès, 2011, pp. 61–62)

Une autre nouveauté accompagne le développement du disque et de la discophilie. L'amateur commence à collectionner les disques et la nécessité de penser à la conservation et l'organisation de cette discothèque apparaît. Des meubles à cette fin ainsi que des ouvrages de conseils pour le classement apparaissent également (Tournès, 2011, p. 63).

« La possibilité de conserver de la musique pour la réécouter introduit des préoccupations absentes de l'univers du concert aux bornes temporelles bien délimitées. Le gramophile apprend à organiser une *collection*, à penser dans la durée la possession de et la relation à la musique, à travers des questions aussi concrètes qu'envisager de possibles ré-auditions (et le plaisir ou la lassitude qui peuvent en découler), assortir et combiner plusieurs enregistrements en pensant leurs relations : ce faisant, c'est son propre rapport à la musique qu'il investit activement. A travers la constitution d'une collection, c'est sa propre constitution en amateur que le gramophile réalise. » (Maisonneuve, 2009, p. 101)

On voit donc que la gestion de la collection n'est pas une pratique annexe ou complémentaire de l'écoute mais qu'elle en est une partie constituante. Elle participe à la définition personnelle de l'écoute par l'amateur.

Au cours de cette histoire de plus de cent ans, il y a aussi une volonté d'améliorer la portabilité des appareils d'écoute. En effet, de meuble imposant, le gramophone a diminué de taille pour prendre la forme de la platine de disques, parfois même très petite ou sous la forme du mange-disques. La bande magnétique du magnétophone a connu son succès sous la forme de la minicassette que l'on écoutait avec un radiocassette et puis d'un Walkman. La radio est la première à avoir connu un appareil vraiment portable. Dès les années 1950, le transistor portable est commercialisé et une version avec écouteur fait son apparition et préfigure les appareils d'écoute futurs. A partir de 1980, la réduction de la taille devient radicale puisque l'on passe du CD,

plus petit qu'un 33 tours, au MP3 (presque immatériel) en passant par un format comme le MiniDisc qui n'a pas émergé comme un standard.

L'aspect essentiel de l'avènement de la musique enregistrée est le changement important pour l'écoute. Comme expliqué dans ce point, l'écoute de musique médiée par une technologie est une nouveauté. Evidemment, nous ne postulons pas un déterminisme technique. L'entièreté de ce chapitre tend justement à démontrer les nombreuses dimensions qui configurent la pratique d'écoute musicale. Nous avons voulu temporairement isoler la dimension technique pour montrer son influence sur la pratique d'écoute. Au cours du XX^e siècle, l'individu a dû créer une nouvelle pratique d'écoute qui s'est co-construite avec les évolutions technologiques mais également les normes socio-culturelles de l'époque et les changements socio-économiques qui ont accompagné cette longue période.

L'amélioration de la qualité sonore et la portabilité ont toutes deux permis un des objectifs de la musique enregistrée : faire en sorte que l'auditeur soit au plus proche de la musique. En ce sens, le développement du casque et son succès grandissant dans les années 1960 témoignent aussi de cette volonté. Un troisième aspect marque aussi l'évolution de la pratique d'écoute. Au cours des évolutions techniques, certaines caractéristiques ont permis à l'auditeur de contrôler son écoute en agissant sur des paramètres du son. Cette prise en main technique nous semble essentielle pour pousser plus loin l'idée de libération de l'écoute (De Smedt, 2012). Si la reproduction sonore a permis de s'affranchir d'un temps et d'un lieu d'écoute, il faut laisser à l'auditeur la possibilité de personnaliser sa pratique. Il faut dès lors que la technologie propose des affordances qui vont dans ce sens et non dans le sens d'une orientation trop fermée de la pratique d'écoute en limitant les possibilités d'action de l'utilisateur.

3. La notion de fidélité et la qualité sonore

La reproduction sonore n'a pas créé la notion de fidélité. L'idée est déjà présente pour le concert classique. La recherche de la fidélité à l'œuvre consiste alors à comparer la représentation avec la partition et l'idée normée de ce qu'est une bonne exécution de l'œuvre. Avec la médiation technique de l'enregistrement, la recherche de la fidélité compare le son entendu avec le son réel qui a été enregistré plus tôt. Il s'agit de reproduire les sons dans leurs caractéristiques principales : vitesse et durée, timbres, hauteur (Maisonneuve, 2009, p. 42). Pendant longtemps, la reproduction sonore tente d'enregistrer et de représenter le plus finement possible la situation où la musique a été jouée. Il s'agit d'être au plus proche de l'idée du concert et de l'impression de présence des musiciens. Les premiers enregistrements fascinent pour cet effet de réel. L'auditeur est en contact, dans son salon, avec un son d'ailleurs (Maisonneuve, 2009, p. 44). L'accent sur la fidélité (et surtout la haute fidélité – Hi-Fi) a occupé le travail d'innovations d'une bonne partie du XX^e siècle. Il faut améliorer toute la chaîne technologique : l'enregistrement (microphones, supports d'enregistrement), la reproduction, le support d'écoute, les machines d'écoute (tourne-disques, lecteurs cassettes, haut-parleurs). Avec la fidélité, c'est l'idée de transparence qui est recherchée. Il faut faire disparaître la matérialité du médium dont le bruit témoigne de sa présence (Clarke, 2007, p. 58). Ces évolutions technologiques ont également façonné l'écoute d'enregistrements sonores. Ce qui peut paraître aujourd'hui d'une piètre qualité sonore (et donc difficile à

écouter) représente pour les auditeurs de l'époque une grande nouveauté et une qualité exceptionnelle. Les auditeurs ont appris à écouter à travers le bruit (Clarke, 2007, p. 60).

Ludovic Tournès (2006) signale d'ailleurs qu'il faut attendre 1925 pour que le son atteigne une certaine qualité et que les amateurs de musique se tournent vers l'enregistrement. En effet, une qualité sonore minimale du dispositif technique est nécessaire pour la satisfaction esthétique et l'avènement de l'émotion (Maisonneuve, 2009, p. 46).

« L'obsession de la vérité, du naturel, est ambivalente : elle tend à effacer l'intermédiaire ou l'opacité de l'appareil, et en même temps le place au centre de la fascination de l'écoute, en fait un ingrédient essentiel de l'émotion de l'expérience musicale » (Maisonneuve, 2009, p. 48).

La quête de la fidélité semble aujourd'hui atteinte et ne semble plus une fin en soi (même si l'on parle des qualités de compression et d'adaptation à la consommation de musique en ligne). Le son de l'enregistrement aujourd'hui n'est plus apprécié en fonction d'un son de référence. En effet, il est possible que l'enregistrement d'un instrument, par exemple, soit meilleur que le son naturel de cet instrument. La notion de fidélité devient donc obsolète puisque, ce que l'on va évaluer, c'est la qualité sonore de l'enregistrement sans référence à un idéal sonore de la chose enregistrée (Chion, 1990).

« Le public, mais aussi bien des professionnels, ont négligé cette évidence. Mettant tout l'accent sur la fidélité de la « reproduction », ils refusaient le paradoxe selon lequel la réalité ainsi traitée était à la fois semblable et toute différente. » (Schaeffer, 1970, p. 23)

Ces discussions historiques sur la fidélité sont situées dans le champ technique. Or, comme le signale Sterne, il s'agit également, et surtout, de discussions sur ce que chacun estime comme « le bon son » :

« Tout débat sur la soi-disant fidélité d'un enregistrement par rapport à sa source est en fin de compte un débat sur l'esthétique des sons : comment devraient sonner les enregistrements ? » (Sterne, 2005, p. 50).

Le son est le paramètre principal sur lequel l'amateur peut jouer. Avec l'enregistrement de la musique, l'écoute est transformée aussi parce que, de par la médiation technique, elle met au premier plan la qualité sonore de l'enregistrement. L'idée de fidélité recherchée dans le son enregistré crée en même temps l'idée d'un son naturel, qui n'existe finalement que parce qu'il en existe une copie, reproduite par la technique (Maisonneuve, 2002b, pp. 55–56). Le développement de l'enregistrement électrique fait surgir un débat entre ceux qui n'aiment pas cette technique parce qu'elle dénature le son « naturel » et ceux qui y voient une grande qualité sonore et d'écoute. Ces discussions témoignent d'un passage important où la recherche initiale de fidélité à la source s'estompe et où l'enregistrement acquiert une qualité sonore en soi, sans référence à un idéal sonore imaginé (Maisonneuve, 2009). Plus que cela, l'enregistrement devient même une référence vers laquelle certains musiciens veulent tendre dans leur production sonore instrumentale.

Avec l'avènement du MP3, la question de la fidélité n'est pas pertinente (Katz, 2004, pp. 216-219). En raison du principe de compression sur lequel il est fondé, le MP3 fait le tri dans l'information numérique pour ne garder que ce qui est essentiel pour l'oreille. La qualité du MP3 se situe donc au niveau de sa capacité d'imitation et, surtout, de sa portabilité (Sterne, 2006, pp. 837–838). La qualité du format d'écoute n'étant plus vraiment en débat, la recherche de la qualité sonore (et non de la fidélité) se déplace sur deux aspects de l'écoute qui

permettent un bon rendu de la source : le choix des écouteurs et, surtout, la recherche de bonne écoute dans des environnements changeants et souvent bruyants. Ces deux aspects peuvent d'ailleurs se renforcer. L'auditeur qui connaît l'environnement sonore de son trajet quotidien peut décider d'opter pour des écouteurs qui permettent une meilleure isolation.

4. Les modifications liées à la numérisation de la musique

La technologie modifie les conditions de l'écoute et la conception de l'écoute musicale. La possibilité de numériser le signal sonore a permis la création du support CD pour la musique. Nous nous attardons plus spécifiquement ici sur la transformation de la musique en fichier informatique sous la forme du MP3 en montrant ce que cela modifie dans notre rapport à la musique. Fabien Granjon et Clément Combes (2007) utilisent le terme de « numérimorphose » afin de présenter ces modifications des pratiques de consommation musicale apportées par la numérisation de la musique. La citation suivante de Tournès nous fournit un bon résumé des changements techniques en lien avec la numérisation de la musique.

« Avec le téléchargement par morceaux individuels, l'auditeur a une possibilité de sélection plus grande, non seulement au moment de l'achat, mais également au moment de l'écoute. Le logiciel de lecture de l'ordinateur étant une vaste base de données interrogeable par titre, auteur, date, etc., l'auditeur peut choisir à tout moment le morceau qu'il souhaite et le faire suivre de n'importe quel autre. Il a ainsi la possibilité de passer sans transition d'une œuvre classique à un morceau de jazz ou à de la musique pop. Il lui est désormais possible d'organiser et de gérer sa discothèque personnelle selon ses goûts et ses humeurs du moment, avec une facilité d'utilisation sans précédent par rapport au support disque, même compact. En effet, l'une des joies de l'amateur de musique étant de posséder une collection dans laquelle il peut puiser à tout moment pour écouter le morceau dont il a envie (c'est l'une des caractéristiques de la discophilie née dans les années 1920), force est de reconnaître que le stockage des fichiers musicaux dans un ordinateur et leur audition via un logiciel ad hoc poussent encore plus loin cette logique. En effet, non seulement la capacité de stockage de l'ordinateur est bien supérieure à celle d'un meuble discothèque, si grand soit-il, mais le logiciel permet de classer à sa guise sa discothèque avec une précision et un luxe de détails dont le plus méticuleux des phonomanes des années 1930 et 1940 n'aurait même pas osé rêver : la base de données permet tout à la fois un classement par auteurs, dates, titres, albums, etc., sans parler des commentaires que le collectionneur peut ajouter. Il est également possible de retrouver facilement n'importe quel morceau en effectuant une recherche par mots-clés. En bref, l'amateur possède avec l'ordinateur un instrument qui lui permet de profiter encore plus de sa discothèque et d'inventer des parcours d'écoute inédits qui étaient impossibles avec le support disque : écouter l'album entier d'une vedette, mais aussi plusieurs interprétations de tel mouvement de concerto, plusieurs trios de jazz d'une même époque, etc. Si la qualité d'écoute des fichiers MP3 est encore inférieure à celle d'un disque (une partie des fréquences disparaissent lors de la compression du fichier), le nouveau support autorise en revanche une souplesse de plus en plus grande dans l'utilisation de la musique. En outre, la mise au point du baladeur numérique donne la possibilité technique de l'écouter en toutes

circonstances : chez soi, dans le métro, au travail, en bibliothèque, pendant le jogging dominical ou dans nombre d'autres situations laissées à l'appréciation de l'auditeur. A cet égard, la panoplie des accessoires destinés aux baladeurs est infinie et en renouvellement constant, avec une seule logique : pouvoir écouter toujours et partout, au gré de ses humeurs. Et contrairement au Walkman des années 1980, le baladeur numérique, qui contient jusqu'à plusieurs dizaines de milliers de chansons, permet véritablement d'emporter l'intégralité de sa discothèque avec soi, donnant à l'auditeur un sentiment de liberté qui n'est pas pour rien dans le succès foudroyant de cet appareil. » (Tournès, 2011, pp. 164–165)

Les évolutions technologiques ont eu tendance à individualiser les pratiques, bien que certaines pratiques sociales subsistent (cfr infra). La portabilité, nous l'avons vu, a aussi été une tendance importante tout au long du XX^e siècle. Avec le MP3, cette portabilité est exacerbée parce que ce fichier informatique n'a presque pas de matérialité. Grâce au MP3 et, maintenant, à l'écoute en streaming, un auditeur a accès à sa musique à partir d'un petit lecteur MP3 ou d'un téléphone. Cette technologie permet alors une pratique d'écoute en tout lieu, l'auditeur pouvant facilement transporter son appareil avec lui.

Comme on peut le résumer à partir de la citation ci-dessus, les nouvelles affordances de l'infrastructure technique autour du MP3 sont la navigation et l'organisation.

4.1. La navigation

Lorsque l'auditeur possède une collection de milliers de morceaux sur son ordinateur (ou son appareil portable), il a la possibilité d'y naviguer de manière tout à fait inédite. Il peut écouter toute sa collection en aléatoire, naviguer d'un album à l'autre, d'un style musical à l'autre. Il a donc la possibilité de se créer des parcours d'écoute entièrement nouveaux mais surtout très facilement. De plus, étant nomade, il peut adapter cette navigation à ses envies du moment et en fonction de la situation où il se trouve. C'était déjà le cas avec le baladeur mais la possibilité d'emporter avec soi une large collection améliore cette possibilité de manière exponentielle.

Selon Granjon et Combes (2007), l'apport mais aussi l'enjeu de la numérisation de la musique est la fragmentation. Il y a une fragmentation de la collection mais aussi de l'écoute (sur différents appareils), voire de la chanson que l'on n'écoute pas jusqu'au bout, que l'on enchaîne avec le début d'un autre titre. Il y a aussi une fragmentation du goût et une déconstruction du contenu musical par une écoute aléatoire où la surprise de l'écoute est finalement plus délectable que l'écoute de la musique en soi (Granjon & Combes, 2007).

L'auditeur doit donc s'adapter à ces changements technologiques. Il doit mettre en place des stratégies pour gérer la fragmentation éventuelle sur différents appareils (ordinateur, tablette, téléphone, lecteur MP3) ou différentes plateformes (une collection de MP3, une collection sur une plateforme de streaming). S'il souhaite naviguer dans sa collection afin de programmer son écoute, il est nécessaire qu'il consacre du temps à l'organisation de sa collection.

4.2. L'organisation

L'organisation d'une collection de chansons sous la forme de MP3 est une spécificité de la numérimorphose. A l'époque des disques vinyles, des cassettes ou des CD, les auditeurs se constituaient des collections personnelles et devaient s'accommoder d'une série de contraintes. Ils devaient allouer de la place pour chaque média ajouté à la collection, et chacun de ces médias ne pouvait se trouver qu'à un seul endroit à la fois. L'écoute mobile était évidemment possible au moyen de lecteurs portables, mais l'auditeur devait opérer une sélection relativement restreinte de médias à emporter avec lui. En ce qui concerne l'organisation, le rangement par nom de l'artiste était celui adopté majoritairement par les auditeurs et les vendeurs de disques. Eventuellement, l'auditeur pouvait les classer par style de musique (à un niveau supérieur) et par année pour des albums d'un même artiste (à un niveau inférieur). Mais le choix d'un classement annulait le classement préalable. L'opération de création de compilation (sur CD et cassette avant cela) nécessitait un investissement important en temps.

La numérisation des fichiers musicaux a transformé la collection musicale de l'auditeur en une base de données informatiques très volumineuse. Ces fichiers peuvent être facilement sauvegardés et joués sur différents appareils que l'auditeur doit veiller à synchroniser s'il veut garantir l'intégrité de sa collection. Il doit aussi veiller à mettre en place des mécanismes de sauvegarde, la musique numérique pouvant être abîmée ou perdue (Brinegar & Capra, 2011). La particularité de la numérisation est qu'elle a permis la multiplication des attributs (métadonnées) associés aux fichiers musicaux. L'auditeur peut également créer des listes de lecture dans sa collection numérique, en changer l'ordre, ajouter des titres en quelques clics.

Avec le streaming et l'accès à un stock de musique presque illimité, l'auditeur peut accéder à sa collection à partir de terminaux différents, tous reliés à la même base de données. Ce système permet la réduction de la fragmentation des collections due à la multiplication des supports d'écoute. La création de playlists collectant les liens vers différents morceaux mis à disposition par la plateforme choisie devient la principale façon d'organiser une collection musicale. Spotify, par exemple, a longtemps basé sa plateforme sur la création et le partage de playlists. La playlist devient alors la clé d'organisation principale pour donner un sens au stock et se créer une collection personnelle dans le catalogue global en identifiant les morceaux voulus. Les plateformes de streaming proposent également aux auditeurs d'écouter des classifications établies par le système en fonction de certaines activités, du moment de la journée, de différentes humeurs ou ambiances, des similitudes entre les morceaux, etc. Ces plateformes proposent également aux auditeurs des listes de recommandations basées sur leurs écoutes préalables.

Seules quelques études ont jusqu'ici étudié spécifiquement les pratiques quotidiennes d'organisation des collections numériques de fichiers musicaux (Brinegar & Capra, 2011). Les études existantes ont démontré qu'il y a des différences entre les auditeurs : alors que certains individus sont méticuleux dans leur organisation et entretiennent des structures complexes, d'autres se contentent d'accumuler en fonction du moment présent et dans des structures simples (Bentley, Metcalf, & Harboe, 2006; Vignoli, 2004). Cette diversité a aussi été observée au niveau de la taille des collections qui varie fortement d'un utilisateur à l'autre (Brinegar & Capra, 2011; Cunningham, Jones, & Jones, 2004). Pour Granjon et Combes, il existe une différence de pratique en fonction du type d'amateur de musique, qu'il soit profane ou expert. Si leur type d'équipement peut être

identique, il existe une différence d'appropriation entre ces deux types d'utilisateurs. D'un côté, les profanes se retrouvent avec une série d'artistes dont ils ignorent tout. De l'autre, les experts, ont tendance, avec le temps, à se constituer une collection plus modeste (Granjon & Combes, 2007, p. 321). Ces derniers ont aussi plus le goût et la pratique de tenir à jour leur collection en corrigeant les titres, les illustrations, les classements et les listes établis. « C'est par le biais de cette normalisation que les stocks prennent alors valeur de collection. » (Granjon & Combes, 2007, p. 322)

La navigation et l'organisation s'imbriquent dans la pratique d'écoute. Au moment de démarrer une session d'écoute, l'auditeur actualise les possibilités offertes par son organisation. Il choisit un point de départ (un morceau ou une liste de lecture) mais aussi un mode d'enchaînement des morceaux (lecture dans l'ordre, choix de chaque morceau, progression aléatoire). Ces deux actions sur l'appareil sont directement liées à l'organisation préalable de la collection numérique. Cependant, la question du lien entre pratiques d'écoute et pratiques d'organisation reste, dans la littérature analysée, un angle mort (Bentley et al., 2006; Cunningham, Bainbridge, & Falconer, 2006; Cunningham et al., 2004; Kamalzadeh, Baur, & Möller, 2012; Vignoli, 2004). Au-delà de la description des pratiques, il est nécessaire de tenter de comprendre la relation qui existe entre l'écoute et l'organisation. L'écoute musicale mobile nécessite un minimum d'organisation. Il est, en effet, indispensable de déposer des MP3 sur son ordinateur préalablement à l'écoute sur un appareil mobile. Il existe alors une distribution temporelle des deux étapes : l'écoute et l'organisation. Néanmoins, ces deux étapes sont plus entremêlées qu'il n'y paraît. Premièrement, l'auditeur a besoin d'un minimum d'organisation de cette collection afin de pouvoir réaliser ses écoutes : celles qu'il anticipe, celles qui sont routinières, celles qui sont probables en fonction des situations envisagées. Il y a donc au moment de l'organisation, une représentation de la pratique d'écoute qui est alors inscrite dans les structures techno-sémiotiques. Deuxièmement, au moment de l'écoute, l'auditeur navigue dans une interface qui est une représentation de l'organisation mise en place au préalable.

Cette double temporalité de l'action de l'utilisateur sur sa collection est centrale dans l'écoute mobile actuelle. La capacité d'un auditeur à donner du sens à une collection musicale nous apparaît comme de plus en plus primordiale étant donné l'accès à un stock de musique virtuellement illimité.

III. La situation d'écoute

La technologie de l'enregistrement sonore a permis une autonomisation de la musique. L'écoute de celle-ci n'est plus dépendante d'une nécessaire co-présence de l'interprète et de l'auditeur. En s'inscrivant dans un objet, la musique devient une commodité qui s'affranchit de l'espace et du temps de son exécution. L'invention du phonographe « ébranle les fondements de la communication et du son : il n'est plus évanescent, lié à un temps et un lieu » (Maisonnette, 2009, p. 22). Pour Anne-Marie Green,

« d'une certaine manière, il n'y a donc plus de « moment » et « d'espace » privilégié, ou, du moins, ceux-ci se redéfinissent à mesure que s'accroissent les technologies facilitant l'écoute individuelle » (Green, 2004, p. 103).

Dans les points qui suivent, nous montrons les relations de la musique aux lieux et temps de son écoute et en quoi la reproduction sonore a modifié ces relations. Plutôt qu'une rupture dans ces relations, nous postulons que l'écoute au moyen d'un appareil technique pousse l'auditeur à recréer des temps et des lieux d'écoute musicale.

1. Les lieux de l'écoute musicale

« Music, until about 1900, was an event that was perceived in a particular situation, and that disappeared when it was finished. » (Eno, 2004, p. 127)

« The spaces and venues in which music took place in relationship to the spatiality and movement in everyday life must be taken into consideration. One must understand the contexts of hearing music in relationship to the temporal, physical, and geographic routines in the daily lives of listeners. » (Botstein, 1998, p. 430)

Les situations d'écoute musicale pré-1900 étaient définies en tant que telles. Les gens écoutaient de la musique là où les interprètes la jouaient : lors de cérémonies ou de rituels dans des lieux de cultes mais aussi dans les rues et sur les places des villages (les ménestrels, par exemple). La pratique instrumentale et vocale était aussi une manière d'être en contact avec la musique, soit à domicile, soit dans des lieux publics avec d'autres musiciens. Les concerts dans les salons puis dans les salles de concerts concernaient un public noble et bourgeois. Les chants populaires accompagnaient également des activités spécifiques : la marche, le travail au champ, la berceuse,... Pour toutes ces exécutions musicales, il fallait se déplacer dans des lieux dédiés à la musique ou dans des lieux ritualisés qui intégraient la musique dans leurs rituels et cérémonies. La plupart de ces musiques sont d'ailleurs souvent dédiées à être interprétées dans ces lieux et pas ailleurs. Il n'y a pas de raison de chanter une berceuse en travaillant. Certains lieux présentaient aussi des liens évidents avec la musique qu'on y jouait. La musique religieuse utilise l'espace de l'église pour faire résonner le chant jusqu'à Dieu. Lors d'une représentation dans une salle de concert, l'espace va cadrer et orienter l'écoute. Comme le précise R. Murray Schafer, c'est la salle de concert qui a rendu l'écoute attentive possible. La musique populaire, chantée en extérieur, ne demande pas d'attention au détail (Schafer, 2004, p. 35). En concert, l'obscurité, le jeu de lumière, la disposition des enceintes va proposer un cadre propice à un type d'écoute : une écoute silencieuse, une invitation à bouger et danser en rythme,...

L'enregistrement sonore détache la musique de son lieu d'exécution. La musique investit progressivement de nouveaux lieux qui définissent à leur manière de nouveaux types d'écoute. Dans l'histoire de l'écoute musicale au XX^e siècle, trois lieux sont emblématiques de l'investissement de la musique enregistrée dans de nouveaux espaces : le salon, la voiture et la rue.

1.1. Musique de salon

Lorsque le phonographe devient plus portable, il devient un instrument domestique qui doit trouver une place dans la maison. Le piano était traditionnellement l'instrument de musique présent dans le salon. En ce sens,

cette pièce de la maison était déjà considérée comme un lieu musical. La publicité du phonographe en tant qu'instrument de musique a aussi joué sur ce rapprochement avec le piano et donc de sa place dans le foyer (Maisonnette, 2009). Lorsque le « phono » arrive, il prend naturellement place dans ce même lieu mais son manque de beauté esthétique pose un problème pour son inscription dans une pièce de vie (contrairement au piano qui fait office de meuble) (Maisonnette, 2009, p. 60). Les améliorations progressives effacent l'idée de la machine technique pour en faire un meuble, notamment en y intégrant le pavillon (Maisonnette, 2009, pp. 61–62). L'écoute à l'aide d'un phonographe ou d'un gramophone tend vers l'idéal du concert mais de nombreuses discussions se retrouvent dans les revues d'amateurs parce que l'auditeur se rend bien compte que ce modèle n'en est pas un et que l'on peut s'en affranchir : est-ce qu'il faut regarder l'appareil, écouter dans l'obscurité, en silence, peut-on faire autre chose en même temps ? L'auditeur doit aussi apprendre à placer l'appareil dans la pièce, à se placer lui-même par rapport à l'appareil afin d'optimiser la qualité de l'écoute (Maisonnette, 2009, pp. 87–93). Il y a donc un double mouvement de l'auditeur par rapport à l'espace. Il doit, d'abord, adapter l'espace du salon pour donner une place à son nouvel instrument et le placer à un endroit adéquat. Ensuite, l'écoute dans cet espace suppose une disposition corporelle spécifique nouvelle avec laquelle il doit expérimenter, inventer, composer. Si l'auditeur connaît l'attitude à adopter lorsqu'il écoute quelqu'un jouer du piano à domicile, il fait face à présent à une machine qu'il doit d'abord activer avant de s'installer pour l'écouter.

Nous voyons ici, en nous appuyant sur le travail très fin de Maisonnette, que l'écoute à domicile s'inscrit dans la continuité des normes d'écoute de concert. L'auditeur se place, dans l'obscurité, en face de la source pour écouter silencieusement une œuvre, il distribue un programme au « public », il prévoit un entracte et des rafraichissements (Maisonnette, 2009, p. 93). Néanmoins, la technique modifie le rapport à la musique et provoque des changements dans la manière d'écouter la musique. Il se crée, à ce moment-là, une écoute de la musique enregistrée dont notre écoute actuelle est la descendante en droite ligne.

1.2. L'automobilité de la musique

La musique s'autonomise par l'enregistrement et l'écoute investit d'autres lieux grâce à la portabilité des gramophones mais aussi grâce à la radio. L'écoute hors de la maison apparaît alors déjà dans la voiture à partir des années 1930 puis plus généralement avec les radios portatives dès les années 1950 (Bull, 2004, p. 245). En 1946, 40 pour cent des voitures américaines sont équipées d'un autoradio (Douglas, 1999, p. 226). Cette écoute en voiture apporte deux nouveautés importantes en lien direct avec notre recherche : la mobilité et la bulle. Avec la voiture, l'auditeur peut expérimenter l'écoute musicale en voyant changer l'espace dans lequel il se trouve. L'habitacle de la voiture donne aussi l'impression d'écouter dans un espace clos, hermétique et plus intime qu'à domicile (Bull, 2004, pp. 247–253). Cette écoute (auto-)mobile est une étape de plus qui montre que l'évolution des médias sonores est une construction graduelle d'un espace acoustique privé (Sterne, 2003, p. 155). Seul dans sa voiture, le conducteur a un grand contrôle sur son expérience de mobilité. Le véhicule donne l'impression, comme le Walkman d'ailleurs, de pouvoir voir sans être vu et d'être dans une bulle. Dans cette bulle, l'auditeur peut écouter la musique qu'il désire, bouger en rythme, chanter à tue-tête. Il peut choisir sa station de radio (ou, plus tard, la cassette ou le CD) en fonction du paysage (Bull, 2004) et construire son

« road-trip ». Ce mélange audiovisuel est une des composantes importantes de l'expérience d'écoute mobile telle que nous la traitons dans cette thèse (cfr infra). L'espace intérieur d'une voiture offre donc potentiellement une nouvelle écoute qui augmente aussi le contrôle de l'auditeur sur son expérience d'écoute. Encore aujourd'hui, la voiture reste un des lieux privilégiés de l'écoute musicale.

1.3. La musique dans la rue

Lorsque la musique investit la rue, c'est d'abord sous la forme des radios portables que les auditeurs, principalement jeunes, transportent avec eux :

« The invention of the transistor in 1947 meant that by the mid-1950s increasing numbers of Americans were participating in what the industry called 'out- of-home' listening. At work, in the car, on the beach, people – especially the young – brought radios with them and used them to stake out their social space by blanketing a particular area with their music, their sportscasts, their announcers. With transistors, sound redefined public space » (Douglas, 1999, p. 221).

La portabilité de l'écoute redéfinit donc l'espace public qui se voit investi d'une pratique privée. Dans les années 1970, le GhettoBlaster marque également le territoire de celui qui le porte et de son gang. Ces technologies publicisent l'écoute (Pecqueur, 2012). Mais dès les années 1960, certaines radios portables étaient vendues avec un (unique) petit écouteur⁹. L'écoute individuelle portable était donc une pratique déjà visible dans l'espace public. Un exemple de cette pratique se trouve dans le film « That Thing You Do » (Hanks, 1997)¹⁰. Plusieurs amis d'un groupe de rock écoutent chacun leur appareil portable afin d'écouter plusieurs stations radio et d'espérer entendre leur morceau passer à la radio. Lorsque la copine du chanteur l'entend, elle court rejoindre les membres du groupe qui se rassemblent dans le magasin d'électronique du père du batteur pour allumer les radios du magasin et célébrer leur succès. Dans cette séquence, l'écoute mobile n'est pas traitée comme collusion entre espace public et espace privé mais présente une pratique individuelle qui entraîne la socialisation.

L'apparition du Walkman s'inscrit dans cette évolution des médias sonores qui étaient déjà présents dans l'espace public. Avec le casque, il y a construction progressive d'une écoute privée qui s'invite dans l'espace public.

« L'usage du walkman signifie donc que chacun a « le droit », la possibilité de redéfinir son espace sonore dans tous les lieux publics de la cité ainsi que dans tous les lieux privés de son environnement. » (Green, 2004, p. 108)

Le casque crée un espace sonore personnel particulier, un « headspace » qui institue une relation différente à la musique qui semble provenir du crâne (Schafer, 2010, p. 181). Alors que l'auditeur adaptait son écoute au lieu dans lequel elle se déroulait, avec le casque et la mobilité, il crée un espace sonore privé qu'il déplace dans

⁹ La qualité audio était cependant médiocre si l'on en croit la page Wikipedia de la « transistor radio » : « Most radios included earphone jacks and came with single earphones that provided only mediocre-quality sound reproduction. To consumers familiar with the earphone-listening experience of the transistor radio, the first [Sony Walkman](https://en.wikipedia.org/wiki/Sony_Walkman) cassette player, with a pair of high-fidelity stereo earphones, would provide a greatly contrasting display of audio fidelity ». https://en.wikipedia.org/wiki/Transistor_radio, consulté le 28 janvier 2016.

¹⁰ La séquence est visible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=8EdOdfCM1hM>, consulté le 28 janvier 2016.

différents espaces qui vont également agir sur son écoute. L'écoute au casque est rarement hermétique et les sons musicaux ont tendance à se mélanger aux sons environnants. Mais la démarche de l'auditeur est bien celle d'une création d'un espace personnel au sein d'un espace public qu'il subit parce qu'il ne peut agir dessus. Si Michael Bull (2000, 2001) parle de ce pouvoir de transformation de l'espace par la musique, cette transformation ne se fait que dans la perception que l'auditeur se fait de l'espace traversé. Il s'agit d'une « re-conceptualisation auditive des espaces habités » (Bull, 2001, p. 192). Cette « bulle » permet de se tenir à l'écart de l'espace social et de gérer un espace intérieur.

L'écoute à l'aide d'un baladeur est déterritorialisée. Le paysage sonore de la personne est modifié par l'expérience d'écoute singulière mais cette pratique ne transforme pas le paysage sonore partagé socialement et culturellement. Shuhei Hosokawa (1984) considère que l'écoute au baladeur est un acte additionnel. Là où l'auditeur d'un concert classique concentre son activité sur l'écoute, l'auditeur-baladeur ajoute l'écoute à des événements a priori non musicaux comme la marche et les transports en commun. La pratique d'écoute de l'auditeur est caractérisée, selon l'auteur, par un « secret public ». Les co-présents peuvent observer que l'auditeur est en train d'écouter mais n'ont pas accès au contenu de l'écoute. L'auditeur rend public une pratique mais sans donner d'indication sur ce qu'il fait réellement dans cette pratique. Ce point nécessite sans doute d'être explicité parce qu'il peut expliquer peut-être pourquoi la pratique a été très mal perçue par l'opinion publique. Pour cela, le lecteur peut s'imaginer une pratique que l'on considère comme ayant habituellement lieu dans un espace privé (le dessin,...) et transporté dans un espace public (un bus ou un train, par exemple). Si cette personne réalisait cette activité à côté de nous mais sans en montrer le contenu ou le résultat, quelle serait notre réaction ? Etant une pratique privée, nous aurions peut-être, par curiosité, envie d'observer ce que cette personne tente de nous cacher. Mais nous pourrions aussi juger cette personne parce qu'elle réalise dans un espace public, quelque chose qu'elle devrait garder pour elle. Elle ne devrait pas montrer en public qu'elle exerce cette pratique. La même chose peut se passer lorsque nous sommes témoin d'une discussion au téléphone dans un espace public. Nous sommes sans doute entre le jugement (elle ne devrait pas téléphoner ici à propos de quelque chose de privé) et la curiosité sociale (ce qu'elle raconte a l'air intéressant).

L'usage du baladeur dans des espaces publics fait craindre que cette pratique les transforme en « non-lieux ». Marc Augé (1992) définit ce concept en plusieurs étapes dans son ouvrage :

« Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports), que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète. » (Augé, 1992, p. 48)

« Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens. » (Augé, 1992, p. 100)

« On voit bien que par « non-lieu » nous désignons deux réalités complémentaires mais distinctes : des

espaces constitués en rapport à certaines fins (transport, transit, commerce, loisir), et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces. » (Augé, 1992, pp. 118–119)

Il semble évident que le baladeur est utilisé principalement dans ce que l'on peut appeler des non-lieux : les transports publics, les centres commerciaux, les rues des villes. Ces lieux sont des espaces fonctionnels qui ne se définissent pas comme identitaires ou relationnels. Ce ne sont pas des lieux anthropologiques. L'auditeur n'entretient aucun lien avec cet espace, il n'est que l'utilisateur d'un lieu fonctionnel. Dès lors, la relation de l'auditeur-baladeur avec le non-lieu est multiple. Par cette non-identité du lieu, l'individu peut investir cet espace de nouvelles significations par son écoute. Parlant du téléphone portable, André Caron et Letizia Caronia expliquent le rôle que ces objets peuvent jouer dans la définition du sens de ces non-lieux.

« Nous parlons ici des temps d'attente, des lieux de passage ou de transition, des lieux qui n'ont pas de signification culturelle reconnue et auxquels nous ne nous attachons pas à donner un sens personnel : ils ne sont là que pour être traversés. Il est fascinant de voir comment certains techno-objets peuvent alors leur donner soudain du sens. (...) Le cellulaire permet de transformer les temps et les lieux vides de sens en des moments et des espaces significatifs, dédiés à quelque chose et donc définis. » (Caron & Caronia, 2005, pp. 49-51)

Etant, par essence, « creux », l'auditeur peut choisir de remplir un non-lieu par sa musique personnelle et le redéfinir partiellement. Ce faisant, il n'investit pas cet espace public de sens partagé et dès lors enferme le non-lieu dans sa fonction.

Avec ces trois exemples (le salon, la voiture, la rue), nous pouvons conclure que malgré l'autonomisation de l'écoute par rapport au lieu de son exécution, il existe toujours un lien entre l'espace et la musique écoutée. En effet, l'auditeur est toujours situé quelque part lorsqu'il écoute et un double mouvement agit : l'espace s'impose et configure la pratique d'écoute et l'auditeur crée son espace personnel d'écoute.

2. L'environnement sonore de l'écoute musicale

Ces lieux musicalisés sont caractérisés par des environnements sonores spécifiques. Le paysage sonore du salon est relativement stable dans la durée de l'écoute. En voiture, le conducteur traverse des espaces et des environnements sonores variés. Le véhicule produit également des sons qui entrent en concurrence avec la musique écoutée. Avec le baladeur, l'auditeur est encore plus sensible aux variations sonores de l'environnement urbain.

Dans ses recherches, Jean-Paul Thibaud (1992, 1994) a interrogé les expériences singulières d'écoute mobile au niveau des articulations entre l'écoute et la perception de l'environnement d'une part, l'écoute et la perception d'autrui, d'autre part. Il tente d'analyser les opérations de l'auditeur dans les interstices entre privé et public, présence au lieu et mise à distance (Thibaud, 1994, p. 72). A partir de données empiriques, il propose une interprétation de la manière dont les auditeurs-baladeurs opèrent « la conjonction et la coordination de registres hétérogènes de l'expérience (déplacement, écoute, interaction avec autrui) » (Thibaud, 1994, pp. 72–73). L'apport de Thibaud réside dans sa mise à distance de la notion de coupure sonore au profit de degrés de porosité. Il montre que l'auditeur instrumente un « couplage flou » entre l'écoute au casque et

l'environnement sonore » (Thibaud, 1994, p. 73). Il module entre ses envies d'écouter de la musique, l'évitement de certaines zones urbaines trop bruyantes et l'écoute de signaux sonores nécessaires pour le déplacement. Ces ajustements perpétuels nuancent l'idée d'une bulle hermétique.

En se déplaçant dans l'espace, l'auditeur-baladeur a une relation particulière à l'environnement sonore. Par sa musique, il se crée un « paysage sonore portable » (Arkette, 2004) et personnel sur lequel il peut agir grâce à sa technologie. Comme Bull (2000) l'a montré, Miriam Simun (2009) montre que l'utilisateur du lecteur MP3 gagne en contrôle sur son environnement sonore, souvent considéré comme oppressant. La musique permet alors de le mettre à distance et d'en faire quelque chose de plus personnel et agréable (Simun, 2009, p. 925) mais parfois aussi de rendre l'auditeur plus réceptif aux alentours (Simun, 2009, p. 932), justement parce qu'ils apparaissent comme moins angoissants, plus supportables.

Cette reconfiguration de l'espace sonore est rendue possible par l'écoute au casque qui crée un « espace de tête » (*headspace*, selon Schafer). Cet espace crée une autre relation au sonore. Les sons ne circulent plus autour de l'auditeur mais ils semblent émaner de différents endroits de la boîte crânienne (Schafer, 2004, 2010, p. 181). L'écoute se distancie alors de l'environnement traversé sans y contribuer publiquement. Elle reste au niveau de l'expérience singulière et déterritorialisée de l'auditeur qui cherche une perfection de sa zone d'écoute (Hosokawa, 1984).

David Beer (2007) nuance quelque peu cette position en expliquant que l'écoute mobile n'est pas un retrait de l'espace social et sonore mais qu'elle permet une déconnexion du paysage sonore immédiat en priorisant la musique sur l'environnement sonore. La coupure n'est pas franche et elle est souvent interrompue par les sons intrusifs de la ville. En considérant l'écoute mobile comme un élément du réseau audio dans lequel nous baignons quotidiennement, Beer propose de parler d'une activité de « tuning out » pour désigner un processus de distraction de l'ici et maintenant :

« Tuning out is instead about users creating for themselves a distraction from the aural ecology without ever really escaping or removing themselves from the urban context. Tuning out describes an attempt on the part of the user of the mobile music device to rewrite the narratives of the city toward a preferred set of narratives » (Beer, 2007, p. 858).

Cette idée rejoint les travaux de Thibaud (1992, 1994) et d'autres chercheurs qui postulent que le son du baladeur est mêlé aux sons ambiants et que, s'ils écoutent fort, les auditeurs contribuent à l'expérience sonore des autres personnes. En ce sens, il existe un paradoxe de l'auditeur-baladeur qui souhaite se couper des nuisances sonores de la ville tout en y ajoutant du son qui peut sortir de ses écouteurs (Kaye, 2013). L'écoute mobile est marquée par une porosité qui fait entrer l'environnement sonore dans le contexte même de l'écoute. En ville, il y a en effet toujours trop de bruit et trop d'incertitudes concernant le son pour pouvoir s'en couper par l'écoute musicale (Kaye, 2013). Malgré la relative isolation réalisée par l'écoute mobile, l'environnement sonore est un élément qui rentre en ligne de compte dans la manière dont les gens configurent et expérimentent leurs pratiques d'écoute.

Anthony Pecqueux (2008, 2009a, 2009b) a réalisé une recherche à partir de parcours commentés par dix auditeurs-baladeurs. Il s'est interrogé sur la gestion des engagements sensoriels (principalement la vue et l'ouïe) dans l'accomplissement de deux activités : l'écoute musicale et la réussite d'un trajet. Son hypothèse est

la suivante : « du fait qu'ils se mettent en situation de déficience auditive en portant des oreillettes, les auditeurs-baladeurs déploient une plus grande acuité sensorielle et spécialement visuelle » (Pecqueux, 2008, p. 43). Il a alors observé des auditeurs dans leurs déplacements quotidiens habituels en considérant une approche plus symbiotique des sens. Les auditeurs sont conscients du manque de fiabilité de leur audition et vont compenser celle-ci par une plus grande délégation de la gestion du déplacement à la vision. Etant donné la porosité de l'écoute au casque, l'auditeur reste sensible aux bruits saillants qui peuvent surgir et lui donner une information sur l'environnement traversé. Cette information peut être catégorisée comme pertinente ou non dans la mise en place de son déplacement. Avec le baladeur, l'auditeur peut moins compter sur son ouïe pour une attention périphérique. C'est alors la vue qui va plus balayer l'espace afin de compenser cette sensible diminution. Par exemple, un auditeur va regarder plus attentivement la présence de voitures lors de la traversée d'un passage pour piétons.

L'auteur séquence les changements dans la situation d'écoute de la manière suivante (Pecqueux, 2009a). Il y a d'abord une position de départ où l'auditeur écoute dans un espace sonore donné. Ensuite, un événement crée une instabilité et souvent des mouvements corporels. Enfin, après catégorisation de l'information reçue, il peut replonger dans l'activité ou configurer un nouvel engagement envers le sonore. Si l'événement sonore continue, l'auditeur tente d'abord d'agir au moyen du dispositif en enfonçant l'écouteur ou en augmentant le volume. Si la nuisance est trop importante, il s'éloigne de la source de la nuisance. Techniquement, la stratégie du retrait de l'oreillette est la plus fréquente afin de prendre connaissance d'un son environnant. Premièrement, elle est la plus fiable au niveau sonore parce qu'un écouteur est toujours un bouchon d'oreille. Faire baisser le volume n'est donc pas un gage de bonne écoute de la source sonore. Deuxièmement, il s'agit de la manipulation la plus rapide. L'alternative qui consisterait à baisser le volume ou arrêter la musique nécessite de prendre l'appareil d'écoute en main et d'appuyer sur le ou les boutons adéquat(s). Troisièmement, le retrait d'oreillette a aussi une fonction phatique parce qu'elle rend l'auditeur disponible pour l'interaction sociale, par exemple pour s'enquérir d'une information concernant un son (une annonce dans un métro, par exemple) ou, par anticipation, pour entendre (et répondre à) un bonjour d'une personne dans un magasin ou un transport.

La promesse de l'écoute mobile de bloquer tout son extérieur pour n'écouter que sa musique n'est pas tenue (Kaye, 2013). Les auditeurs-baladeurs intègrent dans leur écoute les sons de l'environnement (Leloup, 2009) et utilisent la vue pour compenser la baisse de confiance en leur audition. Cette intégration de l'environnement sonore dans la musique n'est pas neuve. Elle était déjà présente dans l'idée de musique d'ameublement d'Erik Satie, de la Muzak et de l'« ambient listening » de Brian Eno (Cox & Warner, 2004, p. 65). Ce mélange sonore peut amener la personne à percevoir les sons environnementaux comme esthétiques. Cette approche esthétisante rejoint deux idées de Schafer (2010). La première idée consiste à considérer les sons du paysage sonore comme dignes d'intérêt et nécessitant une écoute active et focalisée de la personne. Sa deuxième idée concerne la musique. Selon lui, la musique témoigne « de ce paysage sonore idéal que l'homme crée pour cette vie autre, qui est celle de l'imagination et de l'univers psychique » (Schafer, 2010, p. 24). Ces deux idées nous mènent à penser que l'écoute mobile mêlée à l'écoute de l'environnement serait le mixage entre une écoute de l'environnement sonore et une idéalisation de ce paysage.

3. Les temps de l'écoute

« Il fut un temps où le seul support de toute musique était le cerveau, la mémoire humaine. [...] La musique ne pouvait se faire que in presentia : l'auditeur se trouvait en présence — c'est-à-dire à distance d'audibilité — du musicien (auditeur et musicien réunis, le cas échéant, en une seule et même personne). Sans intermédiaire aucun. L'écoute ne pouvait se faire qu'à l'instant même où les sons étaient émis par un acte humain immédiat, par l'acte premier d'une musique. [...] [La musique était] l'incarnation même de l'éphémère : une présence qui s'évanouit dans l'instant même où elle s'énonce, insaisissable. » (Sabbe, 1998, p. 7 cité dans Filteau, 2006, p. 17)

Avant la reproduction mécanique du son, les sociétés orales se situent dans un rapport d'immédiateté au son : il n'y a pas de délai entre faire de la musique et l'entendre (De Smedt, 2012, p. 209). Avec l'apparition de l'écriture et de la partition, la musique écrite s'inscrit, comme le récit, dans un temps linéaire (De Smedt, 2012, p. 210). Le compositeur de musique est dans une autre relation au temps qu'il ordonne sur la partition. L'interprète peut jouer les œuvres de ce compositeur absent et répéter des parties de celles-ci. A ce stade, l'auditeur reste passif et dépendant de la linéarité de l'exécution puisqu'il doit « cueillir sur le vif quelque chose qui relève plus de la coprésence (pôle de l'oralité) avec l'interprète que d'un acte véritable de lecture interprétative » (De Smedt, 2012, p. 211).

La musique était un événement perçu dans une situation particulière qui disparaissait dès la fin de son exécution. On ne pouvait pas comparer deux écoutes (Eno, 2004, p. 127). Comme pour leur lien avec les lieux, les chants étaient aussi liés à des temps du calendrier religieux ou des saisons.

« Le phonographe, de ce point de vue, est un enfant typique de la révolution industrielle et du scientisme : son invention vient concrétiser le vieux rêve de maîtriser l'écoulement inéluctable du temps en gravant pour l'éternité les sons fugaces de la parole et de la musique et en donnant à l'auditeur la possibilité, impensable jusqu'alors, de les réécouter à volonté, comme pour remonter le temps. » (Tournès, 2011, p. 9)

Grâce à la musique enregistrée, l'auditeur acquiert une position plus active qui lui permet de choisir ce qu'il écoute à tout moment, de pouvoir réécouter à volonté et de « se risquer à de nouvelles explorations musicales » (De Smedt, 2012, p. 212).

Malgré cette libération du temps de l'écoute, les auditeurs définissent des moments d'écoute musicale. Comme l'a observé Maisonneuve dans les discussions d'amateurs, le fait de pouvoir écouter à tout moment pose problème au nom de la morale et de la légitimité de la pratique. Certains trouvent cela indécent d'écouter tôt le matin, par exemple (Maisonneuve, 2009, pp. 93–94). Nous voyons donc que, malgré la liberté de pouvoir écouter à tout moment, l'auditeur a besoin de consacrer un temps pour l'écoute musicale. Le choix de la musique est également en lien avec les moments de la journée (matin, soir), de la semaine, de l'année.

3.1. Le temps de la technique

Cette temporalité de l'écoute est aussi contrainte par la durée d'enregistrement du support. Cette durée est d'abord courte puisque l'usage du rouleau de cire est dédié à de courts messages. Contrairement à ce que l'on a pu penser, le 78 tours n'a pas totalement défini le format chanson. La durée d'un 78 tours est tout à fait adaptée à la durée de ce qui était en vogue au tournant du siècle dans le divertissement. La durée d'enregistrement n'est donc pas une contrainte, elle offre des possibilités en accord avec l'usage : « la pièce musicale de 2 à 4 minutes est la base de l'univers musical de la fin du dix-neuvième siècle » (Maisonneuve, 2009, p. 110). Par la suite, par contre, il est vrai que les artistes prenaient en compte, dans l'écriture de leurs chansons, la contrainte de devoir tenir sur une face de 45 tours. Mark Katz rapporte qu'Igor Stravinsky a composé sa sérénade pour Piano en 1925 pour que chaque mouvement puisse tenir dans la limite imposée par une face de 78 tours (Katz, 2004, pp. 2-3).

Il y a eu par la suite un investissement de la musique classique afin de répandre l'invention et la pratique d'écoute dans un univers culturel légitime. L'allongement progressif de la durée du support a permis l'enregistrement d'autres types d'œuvre, notamment les œuvres classiques dans leur intégralité et les improvisations de jazz. Avec le MP3, la durée d'une œuvre ou d'une chanson n'est plus limitée par un support. Il n'y a, techniquement, plus aucune entrave à ce qu'un morceau dure le temps que l'artiste désire. Pourtant, la chanson, et encore plus le « tube », dure toujours environ trois à quatre minutes et l'album environ 40 minutes¹¹. Le CD permettait une durée d'enregistrement jusque 74 (ou 80) minutes mais peu d'artistes prenaient le pli de remplir le disque avec leur musique. Avec l'évolution de la musique au cours des siècles et des technologies, nous envisageons que la technique a finalement eu peu d'influence sur la durée d'une œuvre de musique en Occident. L'allongement de la durée a juste permis de reproduire des formes longues qui existaient déjà en musique vivante. Une chanson contemporaine en streaming aujourd'hui a la même durée que celle écrite et enregistrée sur un 78 tours au début du XX^e siècle.

3.2. L'accélération et la réappropriation du temps

Le baladeur n'a fait que pousser plus loin la logique à l'œuvre : pouvoir écouter ce que l'on veut à tout moment. Comme l'auditeur transporte avec lui sa musique, il peut l'écouter tout le temps. Pourtant, comme pour les audiophiles des années 1930 étudiés par Maisonneuve, l'auditeur sélectionne le moment où il écoute. Pour comprendre cette attitude, il faut la lier à la conception du temps. Hartmut Rosa démontre que nous vivons dans une société marquée par l'accélération du temps (Rosa, 2012). Evidemment, le temps physique ne s'accélère pas, ce sont les rythmes de vie qui s'accélèrent. Il en résulte un sentiment de manque de temps dans le quotidien de l'individu qui est pourtant paradoxal. Les évolutions techniques devraient permettre

¹¹ Lors d'une recherche réalisée avec le Professeur Cédric Ceulemans (State University of New York) sur une base de données de 576 chansons commercialisées en 2009 et ayant connu un succès commercial et/ou critique, la durée moyenne d'une chanson était de 3 minutes et 54 secondes (Ceulemans & Detry, 2010).

D'autres informations sur internet montrent la variation de la durée des chansons qui reste cependant assez stable dans le temps : http://tsort.info/music/chart_song_usbullfrog.htm, http://waxy.org/2008/05/the_whitburn_project/, consulté le 23 avril 2016.

d'augmenter le temps libre et donc de ralentir le rythme de vie. Mais ces évolutions sont concomitantes du nombre de choses que l'on désire faire durant ce temps (Rosa, 2012, pp. 25–32).

« Nous pouvons donc définir la société moderne comme une « société de l'accélération » au sens où elle se caractérise par une augmentation du rythme de vie (ou un amoindrissement du temps) *en dépit* de taux d'accélération technique impressionnants. » (Rosa, 2012, p. 32)

Les auditeurs-baladeurs investissent des temps selon trois constats que nous posons à partir du travail de Rosa :

- le temps quotidien du travailleur est vécu comme une routine ;
- il y a un sentiment de temps perdu, notamment dans les trajets domicile-travail ;
- il y a peu de temps consacré à l'écoute.

Par conséquent, leur rapport au temps est une recherche de contrôle et de réappropriation du temps (Bull, 2000, pp. 55–68, 2007, pp. 146–157). Le trajet en transport public pour rejoindre le lieu de travail est perçu comme du temps perdu et ennuyant. Ce « non-temps » en fait un moment fréquemment musicalisé par les auditeurs. En suivant Bull, nous pouvons décrire deux types de comportements en réaction à cette appréciation. Pour certains, écouter le baladeur à ce moment-là est une manière de le remplir et d'oublier que ce temps est perdu. Pour d'autres, qui n'ont pas assez de temps pour écouter autant de musique qu'ils voudraient, cette pratique leur permet de trouver une fenêtre temporelle dans laquelle ils peuvent intégrer l'écoute musicale. Le déplacement demande peu d'implication (cognitive, corporelle) de la personne, ce qui en fait un moment idéal pour le remplir d'une activité comme la lecture ou l'écoute musicale. En l'investissant par la musique, l'auditeur réinvestit ce temps d'un sens nouveau soit en le rendant simplement moins ennuyeux soit en l'utilisant pour écouter sa musique alors qu'il n'a que peu de temps pour l'écouter à d'autres moments. Le non-temps du déplacement investi par l'écoute permet de ne pas penser au travail ou à la journée qui attend la personne. Ce temps subi devient même pour certains du temps libre, une manière de mettre du non-quotidien dans le quotidien, selon l'expression d'Henri Lefebvre (cité par Bull, 2000, pp. 60–65). L'interprétation de l'écoute de musique populaire est différente pour Adorno :

« (...) les hommes craignent le temps et inventent pour cela des métaphysiques compensatoires du temps, parce qu'ils l'accusent de ne plus leur laisser le sentiment de vivre dans le monde réifié. La musique leur dit le contraire. Elle confirme la société qui l'entretient. La couleur du sens intérieur, l'illustration bariolée du flux du temps lui assure à chaque instant que, dans la monotonie de l'universellement comparable, il y aurait encore du particulier. Les lampions que la musique suspend au temps de l'individu sont les succédanés du sens tant invoqué de son existence, qu'il questionne en vain dès que, exposé à l'existence abstraite, il doit poser la question du sens tout court. » (Adorno, 1994, p. 54).

La dimension temporelle du contenu musical configure également la pratique. La durée d'une chanson, d'un album, d'une playlist est en relation avec la durée du trajet. La personne va opter pour un média (journal, livre, musique) en fonction de la durée du trajet et de sa fragmentation (Patriarche, Hubert, Montulet, & Berzin, 2009). La brièveté d'un trajet est régulièrement un motif de non-usage médiatique mais

« la presse quotidienne, le téléphone portable et la radio/musique se présentent comme des

médias/TIC malléables, pouvant s'insérer dans des temporalités variables, des plus courtes aux plus longues » (Patriarche et al., 2009, p. 204).

Nous voyons ici que le support médiatique et l'organisation de chansons va jouer un rôle sur l'écoute. Historiquement, le 78 tours imposait une pratique hachée. L'action technique pour préparer l'écoute, la durée limitée du format et la nécessité de retourner le disque demandaient une présence proche du gramophone. Avec l'allongement du format vinyle en 33 tours, la pratique a évolué puisque l'auditeur pouvait écouter la musique durant vingt minutes avant de le retourner. Le lecteur MP3 modifie encore cela puisqu'il est possible d'écouter un flux ininterrompu de musique personnelle, d'une manière proche de la radio, d'ailleurs. L'auditeur peut écouter toute sa collection (dans l'ordre ou en aléatoire). Il peut créer une playlist ou choisir un album qui dure le temps de son trajet. Il peut aussi naviguer de morceau en morceau jusqu'à choisir le dernier morceau pour faire correspondre la durée restante du trajet avec la durée de la chanson. Nous voyons ici que, malgré la disparition de la contrainte temporelle du support, l'auditeur recrée une temporalité de l'écoute, définie, entre autres, par l'activité dans laquelle il est engagé.

L'écoute musicale mobile permet d'écouter n'importe quelle musique quand on le veut et autant de fois que l'on veut. C'est une libération de l'écoute qui permet une exploration personnelle de la musique et une personnalisation de l'écoute. Malgré cet affranchissement du temps, nous remarquons que l'écoute reste contrainte par la durée de l'activité dans laquelle elle se déroule parce que l'auditeur s'octroie peu de fenêtres temporelles pour l'écoute dans sa vie quotidienne. Ce temps qui peut être considéré comme perdu est musicalisé pour lui redonner du sens parfois en essayant de faire correspondre le choix de la musique (et de sa durée) et la durée de son trajet, par exemple. En ce sens, l'auditeur-baladeur a la possibilité de produire un format temporel qui ne dépend plus uniquement du support technique ou du format commercial de la musique mais qui est configuré par les pratiques quotidiennes dans lesquelles il est engagé et qu'il décide de musicaliser.

4. La musique ubiquiste : Muzak, musique ambient et baladeur

La reproduction sonore a aussi eu comme effet de pouvoir diffuser de la musique en tout lieu et de l'utiliser comme décor sonore (Sterne, 1997). Très rapidement après le développement du phonographe, les promoteurs de l'appareil technique l'ont introduit dans des lieux publics. Il était déjà possible en 1889 d'écouter de la musique avec des tuyaux en attendant son train dans des gares (Tournès, 2011, p. 22). Cet appareil préfigurait le jukebox. Comme nous l'avons montré, avec l'évolution de la portabilité des machines, il y a eu une colonisation de la musique dans tous les lieux de la vie quotidienne.

A partir des années 1950, la musique programmée, plus communément appelée Muzak, envahit les espaces publics, notamment les magasins qui l'utilisent pour leur image et rythmer les achats. Cette diffusion musicale dans la plupart des lieux publics a eu une influence sur notre écoute actuelle et sur l'attention que l'on y donne en faisant une autre activité (Kassabian, 2001, p. 5). Cette écoute musicale peut être activée en tout temps et en tout lieu et nous la nommons donc « ubiquiste ». Pour développer cette idée et ses conséquences, nous nous basons sur le travail d'Anahid Kassabian qui parle d'« ubiquitous listening » (Kassabian, 2013). Dans ce

point, nous développons sa pensée en la liant à d'autres recherches afin de montrer en quoi l'écoute musicale mobile n'est qu'une descendance de cette écoute ubiquiste bien qu'elle ait l'avantage d'être individualisée et personnalisée.

Dans son ouvrage, Anahid Kassabian (2013) s'interroge sur ces musiques que l'on entend partout mais que l'on n'écoute pas avec une attention primaire. L'écoute de ces musiques produit pourtant des réponses affectives. Elle fait le parallèle avec des musiques de film. Elles ont un effet sur les émotions mais doivent rester en-deçà de l'attention principale (Kassabian, 2013, pp. xi-xx). Pendant longtemps, la Muzak – la musique d'ascenseur comme on la nomme parfois en français – était considérée comme de la musique en boîte, qui n'avait aucune valeur esthétique, notamment en raison de sa nature même. La société Muzak utilisait des chansons connues qui étaient réarrangées et réinterprétées de manière instrumentale, entre autre parce que l'entreprise considérait que la voix dérangeait les visiteurs des magasins. Il ne fallait pas que cette musique soit écoutée attentivement mais qu'elle soit un fond sonore non-conscient (Radano, 1989). L'utilisation de cette musique est propre au XX^e siècle qui tente d'imposer un contrôle sur l'environnement. Il s'agit de créer un environnement agréable pour le consommateur (Radano, 1989, p. 450). A ce moment-là, on peut tout à fait comprendre que le type de musique, la situation d'écoute et le mode d'attention se coproduisent l'un l'autre (Kassabian, 2013, p. 3; Stockfelt, 2004). C'est la même logique qui est à l'œuvre pour la diffusion de musique sur le lieu de travail et notamment dans les usines de travail à la chaîne. Outre une certaine idée de contrôle sur l'environnement des ouvriers, l'idée est de rythmer le travail pour augmenter la production et de rendre le travail moins ennuyeux (Lanza, 1994, p. 143 cité dans Atkinson, 2007, p. 1911; Radano, 1989).

Lorsque Brian Eno crée la musique ambient, il s'inscrit dans cette recherche de musique adaptée à l'environnement et au lieu où elle est écoutée. Il met à jour l'idée de musique d'ameublement d'Erik Satie (Kassabian, 2013, p. 5). Dans le manifeste paru avec *Music for Airports* (1978), il écrit :

« Une ambiance, c'est une atmosphère, une influence environnante, une coloration. Mon intention est de produire des morceaux originaux censés être réservés (mais pas exclusivement) à des moments et à des contextes particuliers, en vue de dresser un petit catalogue varié de musique environnementale qui puisse s'adapter à une vaste gamme d'humeurs et d'atmosphères » (Collectif, 1997, p. 9; Eno, 1996, p. 296).

Cependant, Eno se place un peu plus en amont que la Muzak. Son objectif était de créer une musique qui avait un intérêt esthétique et qui pouvait se placer au devant de l'attention tout en pouvant être écoutée passivement.

« Eno tried to create music that could be actively or passively listened to. Something that could shift imperceptibly between a background texture to something triggering a sudden zoom into the music to reflect on a repetition, a subtle variation, perhaps a slight shift in color or mood. » (Kassabian, 2001, p. 3)

Il préfigure (ou accompagne) finalement le mode d'attention ubiquiste que Kassabian décrit et les changements dans la musique de fond. Depuis les années 1980, n'importe quelle musique est devenue de la musique de fond (Sterne, 1997, p. 24), entendons par là, la musique que l'on écoute comme faisant partie de notre environnement (Kassabian, 2013, p. 4). Même si les magasins choisissent toujours leur musique dans

l'idée de produire un effet spécifique (acte d'achat, image de marque), l'idée de Muzak en tant que genre musical n'existe plus. On ne peut donc plus relier un mode d'écoute « de musique de fond » à un style de musique. Rowland Atkinson propose un tableau représentant les changements des rôles de la musique fonctionnelle entre un type « fordiste » et un type « post-fordiste » (R. Atkinson, 2007, p. 1914). Nous avons adapté son tableau pour le simplifier :

Type	Fordiste	Post-fordiste
Source	Reprises de standards de la pop en audio	Œuvres originales en audiovisuel
Attention	Musique en fond sonore qui vise la non-distraktion du travailleur	Présence subtile en avant-plan qui cherche à attirer l'attention du consommateur
Réception	Cadeau au travail d'une musique neutre	Consommation d'une musique signifiante au niveau d'un style de vie en lien avec la sous-culture ou le public d'acheteurs visés.

Tableau 2 : changements dans les rôles de la musique fonctionnelle

Dès lors, si toute musique peut être écoutée de façon distraite (du moins dans les pays occidentaux), il est possible de faire autre chose en l'écoutant (Kassabian, 2013, p. 9). En se mélangeant avec l'environnement sonore depuis plus d'un demi-siècle, la musique est devenue plus que jamais une commodité (Sterne, 1997, p. 24) et l'écoute ne nous apparaît plus comme une activité. En conclusion de son livre, Kassabian pose la question, sans y répondre, des conséquences de cela : est-ce que l'ubiquité de l'écoute musicale diminue réellement l'expérience musicale ?

« There are very few kinds of music that are not listened to as ubiquitous music, and in fact listened to frequently in that way. From classical music in restaurants and cars to techno in clubs and condo websites, very little music escapes this fate. Generally speaking, if this observation is made, it is often accompanied with a sense of loss, but is it such a terrible fate, after all ? Is less attentive listening really a diminished experience (...) ? Does it diminish our experience of all music ? of that music ? Are we lessened by it somehow ? In short, is music, or are we, diminished by its ubiquity ? » (Kassabian, 2013, p. 109)

La Muzak n'a pas disparu avec le baladeur puisque la musique est toujours énormément présente dans les lieux publics. Il reste l'idée d'une musique qui produit des effets (sur les émotions et sur le corps) sur les individus. L'entreprise a été rachetée par Mood Music qui s'intègre dans une constellation de services qui proposent des playlists de musique en accord avec certains effets recherchés. Ce même objectif se retrouve, par ailleurs, dans les playlists créées par les plateformes de streaming musical en ligne : des playlists pour se réveiller, pour le dimanche matin au lit, avant de sortir le samedi soir, pour commencer la semaine de travail le lundi, pour aller courir... (Anderson, 2015) En un sens, ces systèmes refusent l'idée que n'importe quelle musique peut être écoutée n'importe quand et n'importe où. Ils fournissent, comme la Muzak des débuts, un type de musique pour un type de situation et un type d'attention. Nous ajoutons : pour un type d'effet recherché. Nous parlons de l'idée d'effet plus loin.

Nous rejoignons Radano dans son interprétation plus positive de la Muzak :

« What Muzak does offer is a framework for simple being: it places the responsibility for creating a meaningful experience in the realm of the receiver, circumventing the dichotomy of artist and listener. (...) Functionally it replaces the indeterminate sounds of the outdoors, becoming a kind of natural ambient music-noise of the indoor public environment. » (Radano, 1989, p. 457)

Selon cette idée, nous pensons que l'on peut voir l'usage du baladeur comme la continuation de la Muzak ou, plus généralement, de la musique fonctionnelle. L'auditeur est le responsable de la création d'une expérience signifiante au moyen de son appareil et de sa musique personnalisée qu'il peut mêler aux sons urbains. Si l'on poursuit la logique d'Atkinson (2007) (cfr supra), le baladeur signifie le passage à un type hyper-post-fordiste (Bull, 2007, p. 116)¹² de la musique fonctionnelle.

- La musique est audio ou audiovisuelle et est intégrée dans un flux permanent d'informations, principalement visuelles ;
- l'auditeur a le choix de mettre la musique en avant ou en arrière-plan sonore et il ne se définit plus par son statut de travailleur ou de consommateur ;
- il définit la musique qu'il veut écouter en fonction des effets qu'il recherche sur sa personne seule.

Le baladeur apporte donc un gain en autonomie, en personnification et en individualisation pour l'auditeur. De plus, la musique mobile est aussi une manière de contrer la musique subie dans les lieux publics (Bull, 2000).

La musique omniprésente nous a appris un mode d'écoute également ubiquiste. Lorsque n'importe quelle musique se mêle à nos activités quotidiennes, nous pouvons passer d'un mode d'attention à l'autre en nous focalisant sur elle ou en la faisant passer au second plan et ce, peu importe son intensité sonore. Cette écoute se retrouve partiellement dans l'écoute mobile puisque l'auditeur reproduit des modes d'attention variés à sa propre musique. Il peut choisir de l'écouter attentivement, en avant-plan, ou de la placer en arrière-plan, comme un fond sonore pour soutenir une activité. Nous pensons que cette écoute « distraite » ne doit pas être vue négativement mais réinvestie d'un sens positif (Dell'Antonio, 2014). En effet, comme Andrew Dell'Antonio, nous pensons qu'il ne faut pas faire un raccourci entre écoute distraite et mauvaise écoute. La qualité de l'expérience d'écoute mobile n'est pas corrélée à l'attention portée à la musique. Au contraire, c'est peut-être justement la fluctuation de l'attention de l'écoute qui permet à certaines expériences d'émerger et de s'incruster dans notre esprit en raison de leur surprise et de leur sérendipité.

5. L'écoute filmique

L'écoute mobile crée une différenciation entre ce qui est vu et ce qui est entendu. Si l'on n'entend pas (ou peu) les sons de ce qui nous entoure, la musique écoutée en prend la place et nous propose une autre expérience des lieux traversés.

« The personal stereo offers perhaps the best example of a growing schism between what we see and

¹² Ce terme et cette idée sont également développés par Michael Bull dans des conférences auxquelles nous avons assisté (notamment Cromphout, Colon, & de Villers, 2010).

what we hear. It might be used to transcend a repetitive journey to work, as a way to explore uncharted sonic terrain, or as a way of superimposing an often faster beat on our own internal heartbeat. Whatever the reason, listening to music directly fed into the ears creates the illusion of enlarging our own physical scope. » (Arkette, 2004, p. 164)

Comme le montrait Pecqueux (2008), les auditeurs ont sans doute une tendance à plus regarder avec l'écoute mobile en raison de cette perte de syntonie habituelle entre la vue et l'ouïe (Thibaud, 1992, p. 140). Le regard habituel de l'auditeur nomade n'est pas un regard contemplatif sur les choses mais un regard fixe et vide. L'auditeur regarde sans regarder parce qu'il est « ailleurs », perdu dans ses pensées. Néanmoins, ce type de regard alterne avec des regards plus contemplatifs, généralement en fonction des dispositions architecturales des espaces traversés. Ce regard contemplatif peut aller jusqu'à un plaisir de redécouverte de la ville (Pecqueux, 2008, pp. 50–56). Bull souligne également ce regard typique de l'auditeur-baladeur qu'il nomme le « auditory look ». Ses répondants le présentent comme un regard sans être vu, comme un miroir sans tain. L'écoute mobile donne l'impression de pouvoir observer les autres sans être observé parce que l'autre pense que l'auditeur est ailleurs et que son regard est non-intentionnel (Bull, 2000, pp. 71–83, 2001, pp. 189–190).

Ce type d'écoute accompagné de la contemplation est souvent mentionné par les auteurs au sujet du Walkman et de l'iPod (Hardman, 1983; Hosokawa, 1984; Leloup, 2009; Prior, 2014; Simun, 2009). Iain Chambers souligne cette possibilité offerte par le Walkman d'imposer sa propre bande sonore à l'environnement traversé (Chambers, 2004). Il considère cette possibilité comme un « empowerment » de l'utilisateur pour reprendre possession des espaces planifiés par les urbanistes (Du Gay, 1997, pp. 99–100). Cet effet qu'il considère comme politique reste néanmoins à l'échelle individuelle. Si l'auditeur peut agir sur l'espace de la ville, c'est uniquement son expérience qui est transformée. La ville reste, elle, inchangée.

Bull constate le même genre de comportement chez les utilisateurs de Walkman et d'iPod (Bull, 2000, pp. 85–96, 2007, pp. 38–49). Il y a une esthétisation de l'espace qui augmente l'expérience de l'auditeur. Cette attitude est souvent comparée, par les usagers, à l'idée d'entendre la bande-son d'un film dans lequel l'auditeur tiendrait le rôle principal. Les auditeurs les plus inventifs imaginent d'intégrer les co-présents dans ce film et, par exemple, leur faire chanter la chanson. Ceci peut arriver de deux manières. Soit en écoutant une bande-son d'un film existant et en projetant les souvenirs de celui-ci dans la vie réelle (mais intérieure) de l'auditeur ; soit il y a une projection de l'imagination de l'auditeur sur ce qui l'entoure. Bull interprète cette manière de faire comme une appropriation individuelle de l'espace urbain par l'auditeur qui le transforme et le fait sien. Il souligne également que l'effet politique n'existe pas : l'objet du regard reste inchangé. Néanmoins, il nuance cette considération en se recentrant sur l'individu. En effet, par ce type de regard, l'auditeur peut changer ses représentations sur ce qu'il voit, ses valeurs au sujet de la ville.

L'expérience esthétique est la création d'une relation entre la musique et l'environnement. Nina Gram (2013) définit cette approche esthétique comme la perception par un sujet des qualités esthétiques d'un objet. Dans le cadre de l'écoute mobile, l'auditeur perçoit dès lors les qualités esthétiques présentes dans la musique qu'il écoute ainsi que dans ce qu'il observe. Il s'agit donc d'une attitude, une disposition de l'auditeur envers son environnement. Quelque chose de neuf est créé ; ce regard n'existerait pas sans la musique. Cette expérience peut être le résultat d'une volonté de l'auditeur mais peut aussi résulter d'une combinaison déclenchée par

hasard par la musique en concomitance avec l'environnement. Selon l'auteure, la musique est le générateur de l'intention esthétique. Marta García Quiñones souligne aussi que lorsque cette relation esthétique est générée dans le cadre de l'écoute en aléatoire, la sensation est plus forte puisque la surprise de l'écoute est combinée à la surprise de l'esthétisation :

« Yet this is really an exceptional sensation, a memorable moment in which something like a harmony between listener and context - not a real interaction, but an aesthetic fiction mediated by music - is attained. Rather than becoming an actor in a musical event, the listener transforms eventually into a spectator of the video clip created by the intersection of her random soundtrack and the setting » (Quiñones, 2007, pp. 19–20).

Un environnement peut alors se colorer de manière différente en fonction de l'écoute qui passe, au hasard, d'une chanson à l'autre (Bull, 2005, p. 351).

IV. Individualisation et socialisation de l'écoute

Nous l'avons signalé à plusieurs reprises : l'histoire des médias de musique enregistrée est une histoire de l'individualisation de l'écoute. Nous nuancions ceci dans ce point. L'écoute musicale entretient une relation étroite avec l'individualisation et la socialisation depuis toujours mais les formes de ses manifestations évoluent. Comme pour la représentation de la « bonne écoute », le référent implicite de l'écoute musicale au niveau de la sociabilité reste le concert. Les auditeurs écoutent ensemble la même musique au même endroit et au même moment. Pourtant, peut-on vraiment penser que cette sociabilité en concert est « meilleure » que celle existant entre des amis qui partagent des vidéos de musique sur les réseaux sociaux ? Ces derniers socialisent-ils moins ou moins bien que les premiers ? Afin de clarifier les choses, nous définissons ce que nous signifions par les termes de socialisation, individualisation et sociabilité.

En parlant de l'écoute musicale, l'individualisation qualifie le processus par lequel l'écoute se détache des conditions de l'écoute collective et devient une écoute réalisée par l'individu seul. L'individualisation est proche de l'individuation qui est le

« principe selon lequel chaque être possède non seulement un type spécifique, mais une existence singulière, concrète, déterminée dans le temps et dans l'espace » (Ferréol, Cauche, Duprez, Gadrey, & Simon, 2002, p. 93).

Le terme de socialisation a été traduit de l'allemand et a mené à des significations très variables. Nous ne développons pas ces débats dont le cœur est l'analyse de la dualité entre un fait social et la place de l'individu (Borlandi, Boudon, Cherkaoui, & Valade, 2005, pp. 647-650).

« Les nouvelles approches s'efforcent de dépasser certains clivages et considèrent la socialisation comme une transaction entre des systèmes définis par des règles et des valeurs, et des individus développant leurs propres stratégies. » (Ferréol et al., 2002, p. 200)

Nous considérons la socialisation comme les formes d'intégration des individus dans les formations sociales dont ils dépendent et la manière dont ils créent et entretiennent le lien social dans ces formations et les activités liées à celles-ci (Drouin, 1997, p. 105).

Enfin, la sociabilité est entendue ici comme les comportements d'un individu dans ces groupes sociaux pour exprimer le lien social (Ferréol et al., 2002, p. 199).

1. Socialisation et individualisation de la musique enregistrée

Les évolutions technologiques ont permis le développement d'une écoute individuelle qui n'était pas présente avant la reproduction sonore. La seule possibilité était la pratique instrumentale (mais on devait alors écouter ce qu'on jouait soi-même, ce qui n'est pas la même chose) ou l'écoute en colloque singulier, qui était rare. Malgré cette individualisation rendue possible par la technique, l'écoute collective (comme en concert) n'a jamais disparu et elle a pris des formes diverses au cours du temps. Enfin, signalons que l'écoute est, par nature, individuelle. La personne n'écoute qu'avec ses seules oreilles : personne d'autre ne peut entendre ce qu'elle écoute et elle ne peut entendre simultanément ce que les autres écoutent.

Avant que le phonographe ne s'installe réellement au domicile des auditeurs, il était possible de l'écouter dans des lieux publics. Ces « performances » servaient à la fois à faire écouter de la musique et à faire découvrir l'invention d'Edison (Maisonneuve, 2009, pp. 27-30). Rapidement, il y avait des phonographes que l'on pouvait écouter au moyen de tubes dans des lieux publics. Cette écoute individuelle pour quelques centimes était déjà parfois partagée : chaque auditeur écoutant avec un seul tube (Sterne, 2003, p. 163). A la fin du XIX^e siècle, plusieurs tubes pouvaient être reliés à un gramophone. L'image d'une publicité représentant cela nous montre des auditeurs écoutant la même musique ensemble, chacun immergé dans son écoute (Sterne, 2003, pp. 163-164). A cette époque déjà, l'auditeur écoute seul mais ensemble. Jonathan Sterne montre au long de son livre que l'individualisation de l'écoute (pas que musicale) se retrouve à différentes étapes de l'histoire (Sterne, 2003). Cette isolation phonique est nécessaire et essentielle au médecin qui ausculte avec un stéthoscope tout comme à la personne qui reçoit un télégraphe. La cabine téléphonique sert à isoler la personne dans sa conversation afin qu'elle ne soit pas dérangée par les sons de l'extérieur et que sa conversation ne dérange les passants. L'écoute de la radio ou du gramophone seul à domicile (donc dans un espace fermé) avec ou sans casque relève de la même idée : pouvoir s'isoler temporairement afin de pouvoir bien écouter la musique sans déranger les autres et sans être dérangé par eux (Sterne, 2003, pp. 87-89).

Parallèlement à cette découverte de l'écoute individuelle, la socialisation joue un grand rôle dans la définition de l'écoute dans les années 1920-30. A côté de l'écoute en famille ou avec des amis, des sociétés d'amateurs et des revues se développent. Lors de réunions, un membre fait écouter un programme qu'il a préparé. Une conversation s'en suit et un compte rendu relate les appréciations et les commentaires de chacun (Maisonneuve, 2002a, pp. 46-47). Par ces échanges, l'oreille mais aussi le goût se précisent et s'affinent. La sociabilité par les revues est médiatisée mais on y retrouve des discussions sur les situations d'écoute, la manière de faire un programme, des comparaisons d'interprétations. A travers le média, c'est une culture de l'écoute qui se définit lentement par le partage des pratiques singulières et la reconnaissance de pratiques communes. Ces échanges mettent en dialogue l'auditeur isolé et une communauté d'amateurs aux pratiques semblables.

« La thématique de l'auditeur, centrale dans ces échanges, nous montre qu'il ne faut pas opposer écoute solitaire et sociabilité : l'une contribue ici à construire l'autre, et si l'écoute solitaire se

développe, elle se définit par son inscription dans un réseau d'auditeurs partageant des goûts, attentes, dispositions – une identité. » (Maisonnette, 2002a, p. 64)

Cette forme de socialisation autour de la musique se retrouve encore par la suite. Dans les années 1960 dans la culture jeune, la démocratisation des tourne-disques a permis l'équipement de la jeunesse, l'achat et le partage des disques et l'écoute en commun dans les soirées ou les chambres d'adolescents. L'observation des écoutes collectives montre également une vitalité de ces formes d'écoute et l'importance des réseaux de sociabilité dans la constitution du goût, notamment par les conversations sur la musique (Granjon & Combes, 2007; Lizé, 2009). Le partage des oreillettes permet à l'auditeur de faire découvrir la musique à un ami (Avdeeff, 2010, p. 250). La fonction haut-parleur de l'appareil portable (ou un haut-parleur connecté) permet à un groupe d'amis d'écouter de la musique ensemble dans les espaces publics. Toutes les plateformes de streaming possèdent des outils de partage de musique et le nombre de vidéos musicales partagées sur les réseaux sociaux est incalculable.

2. Ecoute mobile et socialisation

Sony commercialise le premier Walkman en 1979. Plusieurs récits co-existent pour expliquer d'où est venue l'idée de concevoir un appareil portable pour écouter ses propres cassettes avec un casque (Du Gay, 1997, pp. 37–38). La figure d'Akiro Morita, patron de Sony à l'époque, est cependant toujours centrale dans la genèse de cette invention (Vacheron, 2010). Un détail socio-technique a accompagné l'évolution de l'appareil. Le premier modèle de Walkman intégrait deux sorties casque ainsi qu'un microphone pour que les deux personnes puissent se parler tout en écoutant la musique. A priori, Morita considérait qu'écouter le Walkman seul serait un comportement impoli. L'usage de l'appareil par les utilisateurs a fait émerger la pratique individuelle de l'écoute au casque et, dès le deuxième modèle, il n'y avait plus qu'une seule sortie casque (Du Gay, 1997, pp. 53–54).

Shuhei Hosokawa (1984) publie le premier article scientifique au sujet du Walkman. Cet article s'inscrit dans une recherche japonaise plus large sur l'objet étudié¹³. Il y détaille principalement les changements dans la relation entre l'auditeur et l'environnement. L'auteur propose la notion de « musica mobilis » pour définir la modification apportée par le Walkman : la source sonore se déplace de manière coordonnée avec le propriétaire de la source (Hosokawa, 1984, p. 166). Il y a dès lors une coupure sonore qui se crée entre l'auditeur et les lieux qu'il traverse ainsi que les personnes partageant ces espaces.

Jean-Paul Thibaud s'interroge sur les relations intersubjectives dans les situations d'écoute mobile. Selon lui, l'étrangeté qui peut émaner de l'observation d'un auditeur-baladeur provient de la non-réciprocité des perspectives. L'usager n'extériorise qu'une partie des éléments sensoriels de sa pratique, ce qui laisse ouvert l'interprétation de son comportement et pose la question de la dimension sensorielle de la co-présence physique dans l'espace public. « Les conduites spatio-phoniques de l'auditeur-baladeur participent d'une nouvelle manière d'être et d'apparaître en public que nous nommerons « sociabilité publicative. » (Thibaud,

¹³ Hosokawa, S. (1981), *Walkman no Shujigaku (Rhetoric of Walkman)*, Tokyo.

1994, p. 80) Thibaud esquisse cette nouvelle manière d'être en public à partir de quatre points (Thibaud, 1994, pp. 80–81) :

- l'auditeur-baladeur questionne l'évidence de l'espace public en opérant un dérèglement personnel entre le visible et l'audible, entre son expérience individuelle et celle d'autrui ;
- la non-réciprocité des perspectives crée un jeu complexe de positionnements intersubjectifs ;
- la production sonore par l'auditeur de sons dont l'interprétation n'est pas figée. Elle peut être une marque d'absence ou de provocation ;
- les interférences entre les sons musicaux et ceux de l'environnement orientent l'auditeur dans des déplacements reconfigurés selon ces paramètres. Cela crée de nouveaux itinéraires qui peuvent créer un lien minimal dans une communauté d'auditeurs.

Les espaces sociaux investis par les auditeurs-baladeurs apparaissent comme des espaces de socialisation relativement basse. Bull (2000, pp. 97–112) a montré le rôle du Walkman dans la gestion des relations interpersonnelles. La conversation est souvent évaluée par rapport à l'écoute mobile et les auditeurs préfèrent avoir une écoute continue, ininterrompue par une interaction verbale. Lorsqu'ils sont accompagnés, les auditeurs-baladeurs vont cependant favoriser la discussion, estimant impoli de se couper de leurs pairs, bien que cela arrive. La coupure sociale réalisée par l'écoute mobile peut aussi servir de mur pour ne pas être dérangé par des personnes embêtantes, notamment chez les femmes qui veulent éviter les commentaires sexistes (notamment Bull, 2000, p. 104). Les transports publics (du moins en Belgique et en France) ne sont pas des lieux de socialisation élevée. On ne s'engage que très rarement dans une relation sociale dans ce genre de lieu public. Il s'agit plutôt de lieux peu appréciés où chacun tente de passer le temps comme il le peut, soit en lisant ou en écoutant de la musique, par exemple. En ce sens, l'apparent isolement d'un auditeur dans ce type de lieu ne fait que révéler l'individualisation des pratiques de mobilité des personnes.

Certaines recherches ont tenté de comprendre si et comment l'écoute mobile peut être la source de relations sociales. Selon Melissa Avdeef (2010, p. 242 et suiv.), la généralisation des petits écouteurs a modifié le rapport de l'auditeur-baladeur avec la socialisation. Avec le Walkman, l'écoute se faisait généralement avec un casque plus gros. Les écouteurs permettent une réactivité plus rapide aux interactions sociales, certains usagers écoutant d'ailleurs leur musique avec un seul écouteur. C'est le cas notamment de jeunes usagers qui discutent entre eux tout en écoutant chacun leur musique. Le port d'un écouteur n'est, pour ces jeunes, pas considéré comme une volonté d'isolement. Cela peut même être une invitation à l'engagement social voire à l'écoute ensemble par le partage d'une oreillette, une pratique relativement répandue chez les jeunes. Bull constate d'ailleurs le même genre de comportement (Bull, 2000, pp. 108–112). Les jeunes usagers écoutent même en présence de leurs amis. Cette écoute peut alors être partagée, même pendant une conversation. Elle peut aussi devenir une source de conversation alors plus publique que privée, la discussion au sujet de la musique étant souvent plus animée (Bull, 2000, p. 99). Bull relate également un exemple de deux auditeurs-baladeurs qui dansent à deux dans l'espace public en créant une « bulle collective ». Cette expérience forte et exclusive est renforcée par l'impression de réaliser une pratique déviante dans un espace où cela n'est pas autorisé (Bull, 2000, p. 112).

Nick Prior (2014) s'intéresse également à la socialisation liée au baladeur. La musique et le partage de celle-ci ont toujours eu un rôle dans la création des amitiés et les relations sociales. Il remarque que ses répondants utilisent leur iPod dans un but de socialisation de trois manières :

- premièrement, comme expliqué ci-dessus, par le partage des écouteurs. Les répondants préfèrent avoir une moins bonne qualité d'écoute pour favoriser l'écoute en commun. La version améliorée de cette pratique est l'usage d'un « splitter » qui permet de brancher deux paires d'écouteurs dans un iPod.
- Deuxièmement, les répondants utilisent leur baladeur afin de transporter leur musique et de la faire écouter à leurs amis sur des haut-parleurs. Cette pratique peut alors déboucher sur une écoute commune, une discussion sur la musique ou de la danse.
- Troisièmement, dans un cadre plus large que l'écoute mobile, des pratiques de socialisation ont lieu dans des espaces en ligne ou hors ligne : échange de fichiers MP3, partage de playlists en ligne, etc.

3. Les vertus de la solitude nécessaire

A côté de cette sociabilité importante, l'adolescence se caractérise aussi par une augmentation du temps passé seul (Larson, 1995). Ce temps est nécessaire à la construction de soi et à la stabilisation émotionnelle. La porte fermée de la chambre symbolise, peut-être comme les écouteurs, un besoin de cultiver un espace privé qui peut exister au cœur de l'écoute musicale. La possibilité de réaliser cette écoute privée dans l'espace public pose cependant des problèmes parce que les écouteurs ne sont pas aussi hermétiques (visuellement, notamment) qu'une porte fermée. Si l'écoute mobile donne l'impression de se couper des gens qui entourent l'auditeur, la bulle phonique n'empêche pas l'intrusion des interactions sociales. Mais les auditeurs vont souvent valoriser la conversation au détriment de l'écoute, le maintien des deux étant considéré comme impoli (Bull, 2000, pp. 97–112).

« Personal-stereo use appears to be situated within a historical and cultural trajectory within which traditional forms of face-to-face communication are increasingly put into competition with technologically simulated forms of experience that are often perceived as being more attractive to users. » (Bull, 2000, p. 98).

La pratique d'écoute mobile porte en elle un paradoxe. L'auditeur souhaite, par l'écoute, s'extraire d'une situation sociale qu'il estime peu (Chen, 1998) mais, en agissant de la sorte, il amplifie la mauvaise qualité de ces non-lieux. Le baladeur est, d'une part, un pourvoyeur de plaisir et de liberté mais, d'autre part, il est le destructeur de la vie publique et des valeurs communes (Du Gay, 1997, pp. 104–105). Le plaisir personnel en public est une transgression de la classification des choses dans le système social (Du Gay, 1997, pp. 107–109). Cette écoute solitaire dans l'espace public s'étend aujourd'hui à une multitude de pratiques médiatiques individuelles autour du téléphone portable. L'usage du téléphone portable connecté à internet questionne ce lien entre sociabilité et individualité. S'il permet de nombreux plaisirs individuels en présence d'autres personnes, cette mise à l'écart temporaire permet aussi, paradoxalement, de trouver du temps pour entretenir sa sociabilité avec ses amis, sa famille. Peut-on encore considérer que la socialisation avec des proches via un téléphone portable dans un espace public est un comportement asocial ? Il y a historiquement toujours un

poids important de la primauté de la communication en face-à-face sur la communication médiée. La première est toujours considérée comme meilleure, plus authentique parce que non soumise à la machine qui sépare les corps humains (Sterne, 2003, pp. 19–21).

Pour l'auditeur-baladeur, le défi est d'arriver à réaliser une écoute mobile individuelle qui lui procure du plaisir en respectant les valeurs sociales qu'il souhaite voir dans l'espace public (Green, 2004). Il est dans une position où il veut profiter de son écoute comme un temps de solitude positive (Kelen, 2001) mais il est conscient qu'il opère dans un univers social qui lui demande un engagement minimal. C'est à l'auditeur de trouver un équilibre dans sa pratique d'écoute afin que ce temps individuel soit envisagé d'une manière constructive et non comme un rejet de l'autre ou comme une peur de l'isolement dans la foule (Chambers, 1990; Jauréguiberry, 2003, pp. 34–37; Slouka, 2004). La solitude a encore une mauvaise image dans nos sociétés où elle est considérée comme un comportement contre la société et la socialisation. Jacqueline Kelen (2001) nous fournit une réflexion importante pour percevoir la solitude comme une nécessité pour se connaître, se découvrir, se surprendre et dépasser ses limites. Pour réaliser cet objectif, l'écoute mobile offre, comme la lecture peut-être, des possibilités très prometteuses. La possibilité de réaliser cette pratique individuelle en tout lieu est une ressource importante pour la personne pour trouver un « temps pour soi » dans une temporalité qui lui échappe parfois. Ce temps peut être utilisé afin de définir sa propre pratique d'écoute, découvrir de nouvelles musiques, expérimenter des modes de navigation que l'on n'oserait peut-être pas explorer sous le regard et dans l'oreille des autres.

V. Ce que l'écoute co-construit

Jusqu'à présent, nous avons étudié les dimensions qui configurent la pratique d'écoute musicale. Nous allons maintenant nous intéresser aux effets de l'écoute sur l'auditeur. La musique peut avoir des effets sur l'humeur (bonne humeur, mauvaise humeur), sur les émotions (la joie, la tristesse, la colère, la mélancolie,...), sur l'énergie corporelle (se relaxer, s'endormir, bouger,...) et sur les pensées qui traversent l'esprit de l'auditeur.

La recherche en psychologie a tendance à considérer la musique comme un stimulus provoquant une réponse chez l'auditeur. Les chercheurs tentent alors d'isoler des éléments musicaux afin d'en découvrir les réponses en terme d'émotions, principalement (Chamorro-Premuzic & Furnham, 2007; Juslin & Sloboda, 2001; McAdams & Deliège, 1989; North, Hargreaves, & Hargreaves, 2004). L'usage pour la gestion des émotions est une des plus fréquentes chez les auditeurs-baladeurs (Bull, 2000). Avec le baladeur MP3 et l'accès à une grande quantité de musique, le choix peut se faire très précisément et peut être anticipé, par exemple en créant des playlists par type d'émotion. La conscience des effets potentiels de la musique sur les émotions (et en fonction des situations) permet à l'auditeur de gérer ses émotions par la musique mais aussi d'en questionner la nature (Leong & Gram, 2012, pp. 2–3). Le choix conscient d'une musique peut accompagner son émotion mais l'utilisateur peut aussi choisir une musique et évaluer sa réaction à celle-ci. En fonction de cela, l'auditeur peut mesurer si l'émotion qu'il perçoit dans la musique est celle qu'il ressent (ou souhaite ressentir) ou pas. En ce sens, la

musique joue le rôle de savoir rapidement comment la personne se sent ou souhaite se sentir. Cette manière de faire a aussi été utilisée dans un but d'éducation aux émotions (Irvine, 2011).

En nous basant sur les recherches de Tia DeNora (2000), nous pensons qu'il faut sortir de cette causalité linéaire afin de comprendre comment les auditeurs ont recours à la musique afin d'agir sur eux-mêmes (sur leur corps et sur leur cerveau). Certains éléments musicaux ont un effet identique sur des personnes issues d'une même culture (Balkwill & Thompson, 1999; Ter Bogt, Mulder, Raaijmakers, & Nic Gabhainn, 2011). Il est donc, a priori, possible de définir une aire des possibilités qui lient la musique et les effets (Clarke, 2005, p. 124). Mais nous considérons plutôt que c'est l'auditeur qui y repère des éléments sémiotiques qu'il fait correspondre à des effets qu'il recherche : s'endormir, soutenir la course à pied, augmenter la joie,... Ces effets sont donc en lien avec des situations d'écoute et une manière personnelle de les utiliser en fonction de ses expériences d'écoute et de son histoire. Récemment, Skånland s'est penchée sur cette utilisation du baladeur comme retour sur soi et régulation de l'affect (Skånland, 2011). La routinisation de l'écoute musicale en toute situation et la grande quantité de musique écoutée par les gens en Occident ont aidé à développer une compétence de l'auditeur à utiliser la musique dans un but de s'adapter à l'environnement urbain. La création d'une bulle personnelle permet de se couper de l'agitation ambiante qui peut être source de stress pour la personne. La musique permet de se détourner de ce qui se passe autour de soi pour se focaliser sur autre chose (la musique elle-même, ses propres pensées ou émotions) et réduire l'angoisse ou l'oppression qui peut résulter de l'agitation dans un espace public. Les répondants de sa recherche témoignent de l'efficacité de l'usage de la musique en mobilité pour se vider l'esprit ou penser à autre chose en se désengageant de la situation sociale. Le baladeur crée la capacité d'un espace privé sans avoir besoin d'un espace physique privé (Skånland, 2011, p. 25). En créant un paysage sonore relativement stable, choisi et agréable (Skånland, 2011, p. 27), le déplacement devient plus acceptable voire même désiré pour ce temps privé qu'il est possible d'y créer.

Plutôt que d'envisager ces effets comme des produits de l'écoute, nous postulons que ceux-ci sont co-construits par l'écoute. En effet, les états corporels et mentaux de la personne sont présents en amont de l'écoute. Ceux-ci influencent déjà le choix de la musique en fonction de ce que l'auditeur cherche dans son écoute : se détourner d'un état ou l'amplifier. L'écoute est alors autant construite par les émotions et les pensées de l'auditeur qu'elle ne les produit comme un résultat de cette écoute. Cette imbrication des deux mouvements autour de l'écoute nous pousse à considérer tous ces éléments (corporels, mentaux, émotionnels) comme étant co-construits par la pratique d'écoute musicale.

1. Le rôle de l'auditeur dans la production des effets

Tia DeNora (1999, 2000, 2001) est une sociologue de la musique qui s'intéresse au rôle actif de la musique dans la vie des personnes. Elle montre comment les auditeurs mobilisent la musique comme une ressource pour la vie individuelle et sociale. Les auditeurs parlent de la musique en fonction des effets que cela leur procure : les associations de pensées et les souvenirs liés à la musique, les émotions qu'elle suscite, les effets sur le corps. Outre leur compétence à observer ces effets sur eux-mêmes, ils ont la compétence de les attribuer à des éléments sémiotiques présents dans la musique, et ce, même sans formation musicale. Mais ces éléments ne sont pas directement liés à une seule chose. La même musique peut être utilisée pour signifier différentes

choses en fonction du contexte. La musique fournit plutôt une carte potentielle pour donner du sens (DeNora, 2000, p. 26). L'effet de la musique est décrit comme une addition

« whose sum is greater than its parts : music, plus the ways that the recipient... attends to it, plus the memories and associations that are brought to it, plus the local circumstances of consumption » (DeNora, 2000, p. 43).

La musique n'agit donc pas comme un stimulus :

« Rather, music's 'effects' come from the ways in which individuals orient to it, how they interpret it and how they place it within their personal musical maps, within the semiotic web of music and extra-musical associations » (DeNora, 2000, p. 61).

« A stimulus-response model of how music works is simply inaccurate because it elides the meaningful and interpretive acts of music recipients as they draw upon music's affordances as part of mundane musical practice. » (DeNora, 2000, p. 127)

Les auditeurs font donc preuve d'une grande réflexivité au sujet de leur pratique puisqu'ils sont capables de lier les effets de la musique à certaines causes et circonstances et de reproduire ces causes dans ces circonstances afin de provoquer le même genre d'effet. Mais, bien sûr, la musique en soi n'a pas d'effets :

« Elle n'« a » pas d'effets, en effet, au sens où elle ne les possède pas : ils surgissent grâce à de la musique, mais sous conditions, sous des formes variables, et sur des auditeurs qui peuvent les recevoir parce qu'ils se mettent ensemble pour les faire activement apparaître. » (Hennion, 2002, p. 113)

DeNora considère la musique comme une technologie, parce que, comme tout appareil technique, il faut la comprendre selon ses capacités à offrir des possibilités et des contraintes à l'utilisateur. Suivant l'idée d'affordance (Gibson, 1977; Norman, 2002), elle considère la musique comme une ressource pour se changer soi et pour l'action. L'auditeur perçoit des affordances et des contraintes dans la musique, comme il en perçoit pour la situation ou la technique. Il a alors la compétence de configurer son écoute en fonction de l'effet qu'il recherche, comme un DJ de la bande sonore de sa vie. Il peut penser à l'avance à la musique qui va « marcher » en fonction de l'objectif recherché. Ce que l'auteure veut montrer, c'est que cette musique n'est pas qu'un accompagnement d'un moment dans la vie de l'individu.

« But the creation of that « moment » as a heightened moment was due in part to the alchemy of respondents' perceived or sensed 'rightness' or resonance between the situation, the social relationship, the setting, the music, and themselves as emerging aesthetic agents with feelings, desires, moods such that the music was the mood, and the mood, the music. » (DeNora, 2000, p. 67)

Les recherches en psychologie ont démontré que les gens utilisent la musique pour servir des fonctions (Chamorro-Premuzic & Furnham, 2007; Heye & Lamont, 2010; North, Hargreaves, & Hargreaves, 2004), parmi lesquelles : la régulation des émotions et des humeurs, l'expression de l'identité, évoquer un souvenir, créer une ambiance particulière,... (Greasley & Lamont, 2009) Dans leur recherche, Alinka Greasley et Alexandra Lamont explorent plus en avant l'idée de DeNora selon laquelle les auditeurs développent une compétence pour trouver la musique qui va être adaptée à ce qu'ils recherchent comme effet. L'originalité de leur approche en psychologie est le postulat de départ qu'il faut prendre en compte le contexte d'écoute et les activités

concomitantes pour comprendre les effets de l'écoute musicale (Greasley & Lamont, 2009, p. 165). Il y a, par ailleurs, peu de recherches qui montrent la capacité de la musique à remplir plusieurs fonctions en même temps, par exemple, créer une atmosphère propice à la concentration et maintenir une bonne humeur. Les auteures montrent que les auditeurs utilisent la musique pour plusieurs fonctions en même temps, que ces effets sont plus présents lorsqu'ils choisissent la musique et qu'il y a, en plus, des effets non prévus qui surviennent durant l'écoute. Il y a également une différence de compétence pour programmer l'écoute en fonction d'un objectif selon que la personne est plus ou moins engagée dans la musique. Plus la personne est engagée (importance de la musique dans sa vie, taille de la collection), plus elle est capable de choisir et d'utiliser la musique de manière active selon une intention.

Ces résultats nous confirment que la musique produit des effets chez l'auditeur au niveau de ses émotions, son énergie, ses pensées, son humeur. Il est capable d'associer ces effets à des éléments musicaux. Ceci lui permet de programmer ses écoutes futures en choisissant la musique qui contient ces éléments et dont il espère qu'ils produiront les effets recherchés (Juslin & Sloboda, 2001). La capacité de configurer son écoute de la sorte est corrélée à un niveau d'engagement dans la musique. Il y a également une importance des éléments contextuels qui viennent influencer sur l'écoute et les effets recherchés (Heye & Lamont, 2010). Ces circonstances peuvent jouer un rôle dans les surprises de l'écoute, les effets qui surviennent et qui n'avaient pas été prévus par l'auditeur.

2. L'écoute fonctionnaliste

Michael Bull a réalisé plusieurs recherches sur les usagers du Walkman puis de l'iPod dans lesquelles il montre comment les auditeurs-baladeurs utilisent l'écoute mobile pour remplir des fonctions dont ils anticipent la réalisation. Dans son premier ouvrage (Bull, 2000), l'auteur interprète l'écoute sous la forme de fonctions d'usage. Il considère le baladeur comme un artefact technique dont l'auditeur se sert pour assurer la gestion de son quotidien. Plus précisément, l'individu utilise les propriétés du baladeur dans une optique de reconfiguration et de réappropriation de l'expérience : reconfiguration de l'espace (notamment sonore) et des relations sociales qui s'y déroulent, réappropriation du temps, ajustements de l'humeur et des émotions. Les résultats de la recherche montrent un individu contemporain qui tente de créer un « soi » dans un environnement vital qui lui est imposé. L'environnement sonore est trop bruyant ; les espaces traversés sont visuellement peu appréciés ; le temps passé en transports publics est perdu et les autres personnes sont des sources de nuisances ou sont évitées. Cependant, derrière cette image peu reluisante du quotidien de l'usager, la recherche révèle, de la part de l'usager, des stratégies qui montrent une volonté d'action sur son environnement et la culture dans laquelle il évolue. Le trajet domicile-travail peut devenir source de plaisir justement parce qu'il est musicalisé. Ce qui était vu comme une contrainte se transforme en fenêtre temporelle permettant l'écoute de musique alors que la personne ne peut y consacrer que peu de temps en dehors de cette période (Bull, 2000, pp. 55–68). L'observation personnellement sonorisée de l'espace urbain peut aussi transformer le regard en regard esthétique (Bull, 2000, pp. 85–96). En conclusion de son ouvrage, Michael Bull propose une typologie des usages qui est en réalité une liste des fonctions de l'usage du Walkman (Bull, 2000, pp. 186–190) :

1. bloquer les sons de la vie et contrôler l'environnement sonore ;
2. fournir une source d'absorption (comme un livre), utilisée pour marquer les frontières dans les espaces sociaux ;
3. créer une bande-son personnalisée et intime ;
4. créer une expérience filmique ou esthétique ;
5. remplir les temps morts avec des souvenirs et des récits personnels ;
6. fournir un accompagnement et oublier l'isolement ;
7. bloquer les pensées non désirées et gérer les émotions et humeurs ;
8. rendre l'espace public plus habitable et repousser les dérangements (principalement pour les femmes) ;
9. récupérer du temps dans le cadre d'une routine oppressante ;
10. soutenir un objectif et se donner de l'énergie ;
11. partager une expérience exclusive avec un ami.

Si ces fonctions sont bien étayées tout au long de l'argumentaire de Bull, il nous semble que l'approche de l'auteur met de côté les dimensions de l'écoute musicale elle-même. Sur ces onze fonctions proposées, aucune n'a pour objectif d'écouter la musique, bien que cette écoute soit, évidemment, en creux de ces fonctions. A force de se demander quand et comment les auditeurs utilisent leur machine, il passe finalement à côté des modifications que cela crée à l'écoute elle-même.

Dans son second livre au sujet de l'iPod (Bull, 2007), Michael Bull confronte et confirme ses interprétations au sujet du Walkman par rapport à l'iPod. Il montre brièvement en quoi les modifications technologiques influencent la pratique, notamment en ajoutant de la précision dans la configuration personnelle de l'expérience quotidienne. Mais outre ces remarques préliminaires, l'argument de l'auteur s'inscrit dans la droite ligne de son premier ouvrage.

En configurant son écoute musicale, l'auditeur devient acteur de son écoute et de son quotidien. Ces deux éléments s'entremêlent puisque l'écoute mobile se déroule dans les espaces-temps où l'individu pratique ses activités quotidiennes. Nous voyons ici que l'auditeur mobilise la musique afin de modifier légèrement son quotidien et le faire correspondre à ses envies, ses besoins émotionnels ou ses aspirations.

VI. Conclusion : l'écoute considérée comme une performance

Nous soutenons ce qu'Antoine Hennion (2002) dit au sujet de l'écoute musicale. Selon lui, l'écoute est un événement, un processus incertain qui dépend du contexte et de ce que l'auditeur fait avec celui-ci. Nous avons vu qu'une série de dimensions contextuelles de l'audition offrent des affordances ou des prises et des contraintes pour la réalisation de l'écoute. En ce sens, l'écoute est considérée comme une « performance » (dans son acception française et anglaise) : il y a une action de l'auditeur pour « réussir » l'écoute et l'écoute est une interprétation (*performance*) de la musique. Par son intention, par ses choix, par ses actions, l'auditeur

est le « performer » autonome de son écoute. L'écoute apparaît donc plutôt comme le résultat de ces éléments qui se rencontrent et se co-construisent autour de l'auditeur.

Maisonneuve apporte une définition de l'écoute telle qu'elle se construit autour de l'avènement du disque et qui prend en compte ces éléments qui nourrissent l'écoute en situation :

« Elle est une activité culturelle définie par l'articulation particulière d'objets, de formats musicaux, de qualités sonores, de dispositions et de compétences de l'auditeur, elles-mêmes alimentées par des catégories discursives tout comme par des techniques du corps (dans le cas présent, prépondérance de l'oreille, sensibilité accrue aux paramètres acoustiques de la performance musicale). En tant qu'activité située et singulière, elle s'accompagne d'une esthétique qui en est l'expression générale : on définit celle-ci comme une culture d'appréciation formée et provisoirement fixée par la récurrence d'expériences d'écoute multiples et convergentes. » (Maisonneuve, 2009, p. 141)

Nous avons vu que l'écoute se construit socialement et culturellement depuis l'avènement de la reproduction sonore. Les dimensions de l'écologie de l'écoute évoluent conjointement et s'influencent l'une l'autre. La culture de l'écoute est donc changeante et dépend de ces dimensions et de leur modification.

Nous résumons ici les acquis de notre parcours théorique au sujet de l'écoute musicale :

1. L'écoute est une action volontaire et autonome de l'auditeur. Il a la compétence d'investir son écoute de sa subjectivité.
2. Cet auditeur est structuré par les représentations socialement partagées par la culture dans laquelle il évolue. Parmi ces représentations, il en existe une de la « bonne écoute » avec laquelle il doit négocier cognitivement sa pratique d'écoute.
3. L'histoire des techniques d'enregistrement, de reproduction et de diffusion du son nous montre une recherche de la meilleure qualité sonore à tous les niveaux mais surtout une volonté de proposer des appareils de plus en plus portables.
4. La technologie introduit une médiation technique entre l'auditeur et la musique. Chaque technologie apporte ses affordances et ses contraintes qui vont limiter ou permettre certaines actions et donc orienter l'action de l'utilisateur, avec un degré de contrôle plus ou moins important. Le développement de l'écoute mobile au casque a renforcé l'idée d'une écoute individualisée en tout temps et en tout lieu.
5. La numérimorphose a modifié le rapport à la collection dont l'organisation préalable est nécessaire afin d'y naviguer et préparer l'écoute.
6. En raison de la portabilité, l'espace-temps de l'écoute est moins défini que précédemment. Cependant, certains lieux et fenêtres temporelles ont la préférence des auditeurs. Ces situations, également caractérisées par une activité, sont musicalisées à différentes fins.
7. L'auditeur doit gérer son écoute en fonction de l'environnement sonore dans lequel il se trouve et des personnes présentes.
8. L'écoute peut être partagée avec d'autres ou individualisée pour créer une solitude voulue.
9. L'écoute peut créer des rencontres nouvelles entre son et vision.

10. L'écoute co-construit l'attention, les pensées, les humeurs, les émotions et les réactions corporelles de l'auditeur. Ces éléments peuvent être envisagés comme un objectif de l'écoute mais leur survenance n'est pas garantie. Il s'agit d'attentes et non de conséquences de l'écoute.

Nous proposons de présenter une définition de l'écoute musicale sous la forme d'une carte conceptuelle :

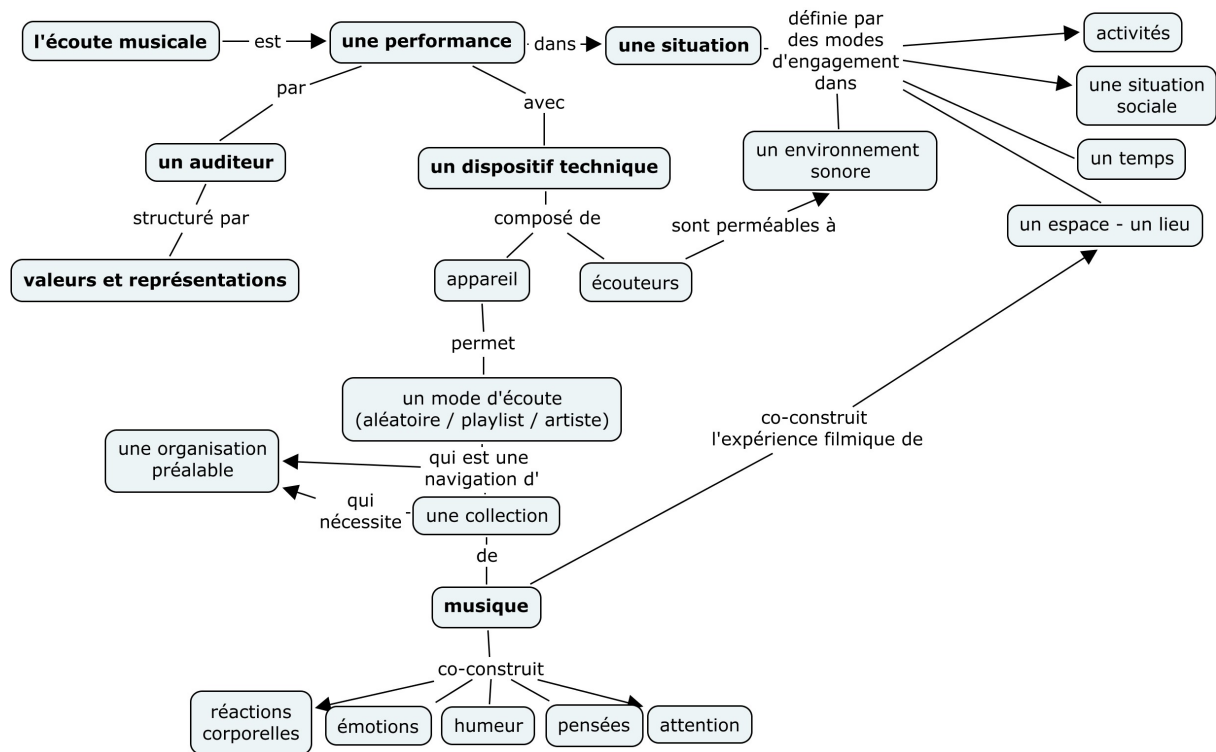


Figure 3 : définition de l'écoute musicale

Nous proposons alors cette définition générale de l'écoute musicale, basée sur cette carte conceptuelle :

L'écoute musicale est une performance réalisée par un auditeur structuré par des valeurs et des représentations.

Cette performance se déroule dans une situation définie par des modes d'engagement dans : des activités, une situation sociale, un temps, un espace (ou un lieu) et un environnement sonore.

La performance est réalisée avec un dispositif technique composé d'un appareil (lecteur MP3, ordinateur,...) et d'écouteurs (ou un système de diffusion). Ces écouteurs sont perméables à l'environnement sonore.

L'appareil technique permet un mode d'écoute qui est une navigation d'une collection de musique qui nécessite une organisation préalable.

Cette musique co-construit les réactions corporelles, les émotions, l'humeur, les pensées et l'attention de l'auditeur. Elle co-construit également une expérience filmique de l'espace traversé.

Dans cette définition, nous n'avons pas pris en compte les logiques industrielles qui peuvent influencer l'écoute mais sur lesquelles l'utilisateur n'a que peu d'influence directe : définition des standards, commercialisation de

certaines machines plutôt que d'autres,... Nous n'avons pas non plus pris en compte les changements sociaux qui influencent également l'écoute à un niveau plus élevé : définition du temps des loisirs, du pouvoir d'achat, cadre économique de vie, emploi,...

Cette définition crée des liens entre les éléments que nous avons isolés tout au long de cette exploration conceptuelle. Elle permet d'approcher l'écoute dans toutes ses dimensions ainsi que d'observer et d'interpréter des pratiques d'écoute musicale.

Chapitre 4. Etudier l'usage des technologies

Dans cette thèse, nous nous intéressons à la pratique d'écoute musicale et aux usages de la technologie qui permet l'écoute. Lorsqu'il s'agit de percevoir l'action de la technique dans la société, l'étude des usages des objets techniques apparaît comme la plus probante (Proulx, 2001). Nous voulons observer les individus dans leur environnement quotidien et comment ils y mobilisent les technologies de manière autonome dans leurs pratiques (Jauréguiberry & Proulx 2011, pp. 90–101).

La technique a longtemps été considérée comme un élément socialement neutre. Les innovations optimisaient les machines qui servaient une fonction précise que les utilisateurs actualisaient dans leurs usages. Dans la période qui a suivi la seconde guerre mondiale, la vision techniciste optimiste dominait. Celle-ci considérait et faisait croire que les innovations techniques avaient des effets directs, prédictibles et bénéfiques sur les individus et la société. Ce déterminisme technique considère que c'est la technique qui structure les usages (Vedel, 1994, p. 13). L'utilisateur n'a qu'un rôle limité, il n'est qu'un consommateur qui suit (George, 2012, p. 28). A cette époque, Everett Rogers (2003) développe l'approche de la diffusion dans laquelle il « postule que la diffusion d'innovations techniques (idées, objets ou pratiques) entraîne nécessairement un changement social » (Breton & Proulx, 2002, p. 263). Il y a un caractère prescriptif, normatif de l'offre technique à partir de laquelle on ne peut pourtant pas déduire le social parce que les usages ne sont pas encore stabilisés ni même toujours repérables (Chambat, 1994, p. 251). Comme l'explique Pierre Chambat (1994, pp. 254–55), la sociologie de la diffusion s'est inspirée de théories économiques sur la consommation pour l'appliquer à de nouveaux objets et en tirer des conclusions sur les pratiques mais sans réellement s'intéresser au pôle de la réception et de l'utilisateur de ces nouveaux objets. La déception suite à la non-réalisation des évolutions sociales espérées par les concepteurs d'objets techniques a été un grand désenchantement. Mais cette vision majoritaire de l'époque est révélatrice des attentes que la société projetait sur les technologies de la communication comme solution simple à des problèmes complexes (Jauréguiberry & Proulx, 2011, pp. 9–17). La pensée de Marshall McLuhan (1977) postule à peu de choses près la même chose lorsqu'il dit que le medium est le message. La nature du medium utilisé pour transmettre un message (dont l'importance est sous-évaluée) va influencer directement la sphère socio-culturelle (Jauréguiberry & Proulx, 2011, p. 19).

Contre ce déterminisme technique désincarné de la société et des individus, la vision du déterminisme social réintègre la technique comme un élément de la société où elle est conçue (Jauréguiberry & Proulx, 2011, pp. 19–23). La démarche est ici inverse. Là où l'on observe dans la société comment les technologies influencent celle-ci, on cherche ici à montrer comment la technique reproduit les structures sociales.

Pour dépasser ces deux déterminismes, différentes approches dites socio-techniques abandonnent la question de la causalité et optent pour une position constructiviste qui montre la co-construction qui s'opère entre la technique et le social (Flichy, 2003, pp. 70–71; Jauréguiberry & Proulx, 2011, pp. 23–31). Nous nous situons principalement dans l'approche de l'appropriation et la sociologie des usages, que nous développons ci-dessous. Nous citons ici quelques-unes des autres approches constructivistes. Même si elles ne constituent pas le cadre théorique dans lequel nous nous inscrivons, leur positionnement face à la technique est assez proche de celui-ci. Nous y faisons donc parfois référence afin de souligner un apport de ces approches.

- Les *Science & Technology Studies* (STS) s'intéressent à tout objet de nature scientifique ou technique, ce qui en fait donc un champ interdisciplinaire relativement vaste (Latzko-Toth & Millerand, 2012, p. 121). Peu intéressés d'abord par les TIC, les chercheurs de ce champ ont peu à peu investi les questionnements relatifs à l'émergence d'internet et se rapprochent de la sorte des théories d'usage comme la sociologie des usages, notamment dans son intérêt pour l'appropriation des technologies par les usagers et l'idée de co-construction de l'usage (Latzko-Toth & Millerand, 2012).
- La théorie de l'acteur-réseau ou la sociologie de la traduction (Akrich, Callon, & Latour, 2006) a émergé des travaux sur les sciences et techniques pour envisager comment elles sont produites, validées, diffusées. Cette approche a permis d'ouvrir la « boîte noire » que constitue l'objet technique, alors que l'on s'intéressait trop peu aux spécificités de cet objet. En s'intéressant à la conception, la théorie de l'acteur-réseau montre les liens qui existent à ce niveau-là entre les ingénieurs et les usagers. Selon cette approche, l'utilisateur est présent virtuellement dans le dispositif technique à travers les représentations que les concepteurs s'en font (Flichy, 2003, pp. 90–109; Jauréguiberry & Proulx, 2011, pp. 43–49).
- Proche des deux premières, l'approche de la *Social Construction of Technology* (SCOT) (Bijker, Hughes, & Pinch, 1987; Bijker & Law, 1992) a contribué à considérer la matérialité de l'objet, notamment pour comprendre comment celui-ci est façonné par les interactions entre les concepteurs et les usagers (Flichy, 2003, pp. 85–90; Law, 2010). Les chercheurs de ce champ considèrent qu'il y a des interactions continues entre société, technologie et matérialité (Pinch, 2009). Cette approche propose la notion de « flexibilité interprétative » pour parler de cette co-construction de la technologie et de l'utilisateur (Oudshoorn & Pinch, 2005, p. 3). Elle est très proche de l'approche de la *Social Shaping of Technology*, qui ne diffère que par l'accent porté sur les facteurs plus macrosociologiques de la conception des technologies et moins sur les acteurs de cette conception (Law, 2010, p. 175).

Dans cette thèse, nous nous basons sur le cadre théorique de la sociologie des usages et les études qui se sont développées dans la recherche francophone par la suite dans ce champ, dont l'appropriation. Comme nous nous intéressons aux pratiques d'écoute et leurs liens avec la situation d'usage, nous présentons l'approche de l'écologie des activités. Bien que n'étant pas un champ de recherche à proprement parler, cette manière d'envisager l'usage d'une technologie choisit un angle d'approche différent des deux premiers champs de recherche en se centrant d'abord sur les activités quotidiennes d'un individu et en y observant comment il y rencontre des technologies qui lui permettent de réaliser son activité.

I. L'apport de la sociologie des usages

Dès les années 1960, la notion d'usage des médias s'impose par le courant des *uses and gratifications* (E. Katz, Haas, & Gurevitch, 1973) qui inverse la tendance de l'époque pour s'intéresser à ce que les gens font avec les médias (Breton & Proulx, 2002, pp. 158–161; Flichy, 2008, pp. 152–153) mais qui conserve une perspective fonctionnaliste (on utilise un média pour...) (Proulx, 2005, p. 2). Ce courant donne naissance aux études de

réception et aux *cultural studies*, toutes anglo-saxonnes (Jouët, 2000, pp. 493–494) et qui apportent une épaisseur sociale à la notion d’usage.

Dès le début des années 1980, la sociologie des usages se développe en France. Malgré sa proximité avec les courants précités, elle n’est que peu au fait de ceux-ci. Elle prend son essor principalement en raison d’un soutien politique et financier à des recherches qui étudient des expériences d’insertion de nouvelles technologies, notamment la micro-informatique, dans le quotidien des citoyens (Jouët, 2000, pp. 491–492). Ceci permet à une communauté de chercheurs issus de disciplines différentes de se rassembler et de collecter des données empiriques sur la manière dont les gens utilisent les technologies et leur donnent une signification dans leur quotidien. A l’instar de la première recherche sur le magnétoscope, un champ se constitue donc autour d’un objet commun, les TIC, plutôt que d’une discipline (Jouët, 2000, p. 493). Ce corpus a pu notamment faire apparaître des récurrences dans la manière dont les utilisateurs s’approprient les technologies et pourquoi certaines (et pas d’autres) trouvent une place dans l’environnement de la maison.

Dans les années 1980, la sociologie des usages intègre les acquis de Michel de Certeau (1980) notamment dans l’idée de l’usager autonome (Jauréguiberry & Proulx, 2011, p. 51). Ce champ de recherche place l’autonomie (voire la créativité) de l’usager comme une valeur sociale élevée. Ce positionnement vient en réaction à la vision du récepteur passif, consommateur de mass-médias. Les recherches effectuées s’attachent donc à montrer comment l’usager bricole, invente et s’émancipe dans ce nouveau paysage technologique (Vidal, 2012a, p. 231). Pour observer cela, l’approche est de type micro-sociologique. Elle nécessite une fine ethnographie des activités des individus. Cette contextualisation précise des usages des technologies au sein des activités quotidiennes permet de se faire une meilleure idée des relations entre société et technique (George, 2012, p. 45). Ce courant s’attache aussi à étudier les usages dans le quotidien et, notamment, dans la famille (Jouët, 2000; Mallein & Toussaint, 1994; Millerand, 1998). Cet accent sur le banal, l’ordinaire permet de mieux comprendre l’usage par rapport aux grandes enquêtes par questionnaires qui prédominent à l’époque.

Comme le propose de Certeau, les chercheurs décrivent également les tactiques, les stratégies et le bricolage qui ont cours pendant la phase d’appropriation de la technologie et qui dessinent les contours des détournements effectués par les usagers par rapport à l’usage prescrit par les concepteurs (la fonction prescrite ainsi que le mode d’emploi de l’appareil) (Jauréguiberry, 2008).

« Les recherches vont en effet démontrer que les individus s’approprient ces outils à des fins d’émancipation personnelle (la programmation informatique amateur par exemple), d’accomplissement dans le travail (cas des professions intellectuelles) ou à des fins de sociabilité (les messageries conviviales). L’exemple du détournement des services utilitaires du vidéotex au profit d’usages de divertissement et de rencontres virtuelles est resté célèbre et a conforté les théories de l’autonomie sociale. » (Jouët, 2000, p. 495)

En s’intéressant à l’usage des utilisateurs et à leur motivation, la sociologie des usages intègre dans son raisonnement une part de la psychologie des individus ainsi que le cadre socio-culturel dans lequel l’usage se développe. Elle garde dès lors un lien prégnant avec un questionnement sur le rôle des TIC dans l’évolution sociale :

« L’intégration d’une NTIC est en phase avec une évolution d’ensemble : une place se construit pour la

nouvelle technique et fait sens dans la quotidienneté des usagers, et la technique peut aussi avoir une influence en retour sur cette évolution » (Mallein & Toussaint, 1994, p. 324).

Cependant, à trop vouloir présenter cette figure de l'utilisateur, la sociologie des usages laisse de côté la matérialité des objets qui permettrait de mieux décrire les détournements au regard de ce que les technologies ont à offrir. Pour Josiane Jouët, « la médiation de la technique n'est pas neutre et la matérialité de l'objet infiltre les pratiques » (Jouët, 2000, p. 496). La rencontre d'un individu avec une technologie se fait inévitablement par un contact physique et matériel avec l'objet pour le faire fonctionner (Jouët, 1993a, p. 5) et cet objet n'est pas totalement mou et malléable, il a une part de rigidité (Vedel, 1994, p. 27). Cette réintroduction de l'objet apparaît dans les travaux de Madeleine Akrich (1993a, 1993b) et des auteurs de la sociologie de la traduction (Akrich et al., 2006) qui ont redonné de l'épaisseur aux dispositifs techniques qui sont plus que de simples instruments. Ce courant pose, par contre, le regard sur la conception des technologies et sur la notion d'inscription en tâchant de voir les négociations entre la production et la consommation. Plutôt que de mettre l'accent sur l'autonomie de l'utilisateur, il veut montrer que l'on ne peut pas tout faire avec un appareil, qu'il y a une certaine résistance à la volonté de l'utilisateur (Latzko-Toth & Millerand, 2012, p. 136).

« Les ajustements qui s'opèrent entre le cadre socio-technique comme porteur d'un projet d'usages et les pratiques effectives qui adoptent en partie mais aussi tordent ce projet, conduisent à l'analyse des compromis, des régulations, des médiations qui permettent la coopération entre des univers, « des mondes » hétérogènes et la construction de l'usage social. » (Jouët, 2000, p. 497)

Ce champ insiste également sur la notion de médiation qui

« est centrale dans l'approche de la traduction, elle permet de montrer l'enchevêtrement de la technique et du social, notamment à travers les diverses représentations de l'utilisateur, inscrites dans le dispositif technique » (Millerand, 1998, p. 12).

L'idée de cette sociologie de la traduction est de voir comment l'usage exerce un « retour sur la technique qui, loin d'être stabilisée définitivement dans un objet se transforme à mesure qu'elle pénètre la société » (Chambat, 1994, p. 257).

Thierry Bardini (1996) propose également de réintroduire la matérialité de l'objet dans l'analyse en substituant la notion d'inscription par celle d'affordance. Il

« propose donc plutôt d'envisager les inscriptions comme un certain type d'affordances, à l'inverse des tenants de l'approche de la traduction, qui assimilent les affordances aux prescriptions, c'est-à-dire finalement aux inscriptions qui anticipent l'utilisateur » (Bardini, 1996, p. 128).

Une affordance est une propriété physique d'un objet à laquelle est associé un comportement (Gibson, 1986, pp. 127–129). L'affordance n'est donc pas dans l'environnement mais dans la relation entre celui-ci et l'animal (Gibson développe sa théorie à partir du comportement animal). Quand nous percevons un objet, ce que l'on perçoit n'est pas sa qualité ou sa propriété mais son affordance. Ce concept a été largement utilisé pour l'étude des usages des technologies, notamment dans les travaux de Donald Norman en ergonomie (Norman, 2002). Bardini (1996) propose d'utiliser ce terme parce qu'il permet de réintroduire le rapport concret et matériel entre l'utilisateur et l'objet ; relation qui s'est perdue dans la sociologie des usages des années 1980. Il l'oppose

au terme d'inscription qui suppose un concepteur qui va écrire un usage que l'utilisateur devra « lire » (Bardini, 2007, pp. 13–14).

La sociologie des usages a apporté une compréhension fine du processus d'appropriation des nouvelles technologies par les usagers. Bien qu'encore très présent dans les années 1990, ce champ de recherche est moins présent depuis l'avènement d'internet. Selon Vidal, cela est peut-être dû à l'inadéquation de l'approche avec les questions que pose l'utilisation des technologies actuellement, notamment la problématique des données personnelles ou le rapport aux stratégies économiques (Vidal, 2012a, pp. 232–233). Plusieurs chercheurs ont fréquemment critiqué la sociologie des usages en raison de son approche micro-sociologique. En effet, en se concentrant sur les détails des pratiques communicationnelles, les chercheurs de ce champ prennent trop peu en compte le cadre macro-sociologique dans lequel ces usages se développent (Granjon & Denouël, 2011, p. 13). Ils considèrent la technologie lorsqu'elle est déjà là, sans tenir compte de la phase de conception qui est pourtant déjà elle-même structurée par des représentations sociales (George, 2012, p. 38). L'utilisateur, même s'il bricole, a donc une marge de manœuvre limitée parce que contrainte par l'offre technologique. Cette absence de perspective critique (Granjon, 2004) empêche cette sociologie de prendre en compte les différents aspects qui jouent un rôle dans la structuration des usages. Une approche critique de l'utilisateur permettrait de mieux comprendre ce que Vidal nomme le « renoncement négocié » (Vidal, 2012a). Par ces termes, elle veut expliquer qu'il y a « parallèlement la conscience d'un renoncement et la capacité de négociation, dans le cadre de ce renoncement » (Vidal, 2012a, p. 225). Elle considère qu'il y a chez l'utilisateur, une volonté de dépasser cette contradiction par l'acceptation de l'aliénation et une motivation à l'action par la négociation. Cette perspective s'inscrit dans une dimension socio-politique des TIC qui réintègre les tendances socio-politiques et économiques qui jouent également un rôle dans la structuration des usages (Jouët, 2000; Vedel, 1994; Vitalis, 1994). Dès lors, afin de donner un second souffle à la sociologie des usages, Vidal propose de faire le lien entre une micro-sociologie des usages et une approche critique macro-sociologique (Vidal, 2012a) qui permettrait de recadrer les approches ethnographiques dans un cadre plus large qui intègre inégalités, pouvoir, domination, structures tout en la combinant à une approche socio-historique pour sortir de l'impression de nouveauté permanente des TIC (George, 2012, p. 55).

II. De la sociologie des usages à l'approche de l'appropriation socio-technique

Avant de s'intéresser à l'approche de l'appropriation, il est utile de se pencher sur la notion d'appropriation qui recouvre une acception assez large. Comme nous l'avons vu, cette notion est déjà présente dans les recherches de la sociologie des usages. Nous la définissons comme un processus qui vise à faire sien une technologie. Il y a donc toujours l'idée d'un processus temporel. Les pratiques observées par les chercheurs sont décrites comme des témoins ou des révélateurs de l'appropriation de l'objet. Pour Millerand, il faut « comprendre l'appropriation comme un processus de création de sens, dans et par l'usage, dans toute sa dimension sociale » (Millerand, 1999, p. 9). Elle est également en lien avec une construction de l'individu. « L'appropriation est un

procès : elle est l'acte de se constituer un soi » (Jouët, 2000, p. 502). Grâce à l'ensemble des recherches sur des études de cas au sujet d'objets technologiques, ce processus d'appropriation est reconnu comme une réalité intrinsèque de l'usage. Un dispositif technique n'est jamais stabilisé tant qu'il n'a pas été mis en usage par ses utilisateurs et intégré dans des pratiques.

Cette contextualisation dans le quotidien et l'approche ethnographique peuvent être considérées comme les socles sur lesquels s'appuie l'approche de l'appropriation (Chambat, 1994; George, 2012, p. 31). Un intérêt spécifique est également apporté à la signification des usages observés, c'est-à-dire les représentations et les valeurs qui s'actualisent dans l'utilisation d'un objet technique (De Smedt, 2006, pp. 17–18). L'appropriation est un processus qui prend cours à partir des premiers usages d'une technologie jusqu'à la stabilisation de ces usages qui deviennent alors sociaux (George, 2012, pp. 31–33).

Comme la sociologie des usages, l'approche de l'appropriation a souvent été critiquée (voir plusieurs articles de Vidal, 2012a) pour sa vision micro des usages. D'abord, en mettant de côté la dimension macro (politique, économique), elle fait abstraction de certaines forces contraignantes, notamment liées à l'offre des produits et au soutien politique qui peut exister. Néanmoins, les recherches concernant l'usage des TIC (et notamment d'internet) tendent de plus en plus à embrasser une dimension sociale dans leurs propos. C'est l'idée qui régissait la volonté d'une sociopolitique des usages (Vitalis, 1994). Ensuite, l'appropriation montre encore trop peu d'intérêt pour l'objet alors qu'il détermine malgré tout un champ de pratiques possibles ou impossibles. Il est incomplet de parler d'appropriation en décrivant, même finement, des usages sans décrire, tout aussi finement, l'objet qui offre cet usage. Troisièmement, l'appropriation suppose une durée alors qu'elle se concentre sur des usages sans envisager leur évolution. Mais, compte tenu de la rapide évolution des technologies, on peut considérer que les chercheurs ont choisi d'observer cette dimension temporelle à partir d'un point fixe. Il est en effet possible de remarquer, dans l'usage, des traces d'un processus temporel d'appropriation, marqué par des usages répétés de la technologie et d'autres objets techniques. Enfin, les chercheurs de l'appropriation doivent revoir leur manière de penser société et technique comme une dyade. Pour sortir de cela, il faut les considérer comme les deux faces d'une même problématique. Comme le souligne Bruno Latour (2007) « le propre des sociétés humaines est précisément d'être technologiques » (cité dans Denis, 2009, p. 6). Selon Eric George, l'appropriation reste l'approche la plus à même de rendre compte des relations entre société et technique (George, 2012, p. 45).

Malgré ces faiblesses, cette approche résiste bien aux critiques. L'avantage de l'appropriation est peut-être dû à sa non-constitution en champ de recherche mais plutôt comme une manière d'appréhender l'usage dans sa complexité. Dès lors, il permet de regrouper des réflexions et des chercheurs autour d'un objet commun. Comme le souligne Serge Proulx, l'appropriation est plus une orientation idéologique qu'un domaine d'étude qui prend sa « pertinence scientifique et sociale lorsque l'on cherche à décrire le processus d'intériorisation progressive de compétences techniques et cognitives à l'œuvre chez les individus et les groupes qui manient quotidiennement ces technologies » (Proulx, 2005, p. 3).

Dans la littérature anglo-saxonne, le terme d'appropriation est utilisé en tant qu'étape dans la domestication d'un média (Silverstone & Hirsch, 1992). Les recherches en domestication concernent surtout les technologies qui intègrent le foyer familial et questionnent

« leur incorporation dans le foyer au quotidien, et la façon dont chaque famille gère son univers économique, social et technologique (ce que Morley appelle « moral economy ») » (Millerand, 1997, p. 4).

Axé au départ sur l'usage des technologies au domicile, le champ de la domestication s'intéresse actuellement à toute technologie et se trouve plus proche que jamais de l'orientation de l'appropriation (Haddon, 2011; Selwyn, 2003, p. 110).

Philippe Breton et Serge Proulx (2002, p. 272) proposent une définition du procès d'appropriation d'une technologie en quatre conditions :

1. le « niveau minimal de maîtrise technique et cognitive de l'artefact par l'utilisateur » ;
2. « une intégration significative de l'objet technique dans la vie quotidienne ».
3. Ces deux premiers points doivent permettre à l'utilisateur de créer de la nouveauté dans ses pratiques habituelles.
4. Il faut que l'utilisateur puisse exercer un contrôle (même minime) sur ceux qui le représentent au niveau politique ou industriel.

Dans le cadre de cette thèse, la quatrième condition n'est pas analysée. Par contre, la focale est pointée sur le rapport entre l'artefact et l'auditeur, sur la pratique d'écoute située et quotidienne ainsi que sur la compétence créative de l'utilisateur. Comme nous l'avons signalé, l'observation des pratiques d'écoute musicale mobile sert à révéler comment les gens fabriquent cette pratique au quotidien. Nous nous sentons dès lors proche du postulat de Proulx :

« les contenus diffusés via un support particulier ou les répercussions sociales d'une invention technique en communication ne prennent vraiment sens qu'à travers ce que les usagers font de ces messages, de ces médias ou avec ces objets techniques » (Proulx, 2001, p. 58).

L'appropriation est donc l'usage et l'intégration d'une technologie dans le quotidien afin de réaliser une pratique. Elle suppose une personnalisation de ces trois dimensions (usage, intégration, pratique) ainsi qu'une projection de valeurs et significations associées à l'objet et à son usage.

III. La créativité de l'utilisateur, l'héritage de Michel de Certeau

Comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises, la sociologie des usages et l'approche de l'appropriation se réfèrent fréquemment à la pensée de Michel de Certeau telle que présentée dans « L'invention du quotidien » (de Certeau, 1980).

Le travail de Michel de Certeau s'inscrit dans l'après 1968. Avec Henri Lefebvre (1985, notamment), il est un des seuls penseurs à s'intéresser au quotidien (Proulx, 1994, p. 171). Son travail met en avant l'image d'un utilisateur actif qui crée son propre chemin dans les pratiques culturelles quotidiennes, ce qu'il nomme les « opérations des utilisateurs » (de Certeau, 1980, p. 9). Il montre comment l'individu, loin d'être passif, se définit son propre « art de faire » dans ses activités. De Certeau ne propose pas une analyse des messages culturels mais une observation des marques laissées par leurs pratiques et ce que les utilisateurs « fabriquent » dans leur quotidien (Proulx, 1994, p. 174).

« De Certeau cherchait à saisir les mécanismes par lesquels les individus se créent de manière autonome en tant que sujets s'exprimant dans le processus même de la consommation et dans leurs pratiques de vie quotidienne. » (Breton & Proulx, 2002, pp. 240–241)

L'auteur base son analyse principalement sur la pratique de la lecture. La validité de son application à d'autres pratiques, et notamment celles qui nécessitent des TIC, peut être remise en cause (Proulx, 1994, p. 180). Ceci pose alors la question de l'influence de de Certeau sur la sociologie des usages et l'approche de l'appropriation alors que l'auteur ne s'est pas intéressé au même objet. Francis Jauréguiberry souligne que cette influence se marque dans le vocabulaire utilisé par les chercheurs de ces approches : manières de faire, bricolage, détournements, déviances, variantes, arpeges, résistances, inventions, arts de faire,... (Jauréguiberry, 2008, pp. 31–32). De Certeau est séduisant pour ces auteurs parce qu'il présente l'image d'un usager avec une capacité d'acteur qui invente le quotidien et exerce une forme de contre-pouvoir par le biais de micro-résistances et qui, par ce fait, gagne en autonomie (Jauréguiberry & Proulx, 2011, pp. 52–53; Jauréguiberry, 2008, p. 32). Outre cette séduction, nous postulons que la référence à de Certeau s'est imposée pour deux raisons. Premièrement, la diffusion de ses idées a lieu, historiquement, au moment où les études d'usages se développent en France. Il y a donc probablement un phénomène culturel circulaire où la pensée de l'auteur correspond à « l'air du temps », à ce qu'une série d'autres penseurs tentent d'exprimer au sujet de l'autonomie de l'utilisateur dans le quotidien. Deuxièmement, les données de terrain confirment les analyses de de Certeau et montrent des opérations d'utilisateurs tout à fait en phase avec sa manière de les interpréter. Lors du développement du Minitel, les utilisateurs utilisent un jeu d'échec qui intègre une messagerie entre joueurs connectés. Il apparaît que les « joueurs » ne jouent pas au jeu mais utilisent l'application pour communiquer avec des personnes inconnues (Jauréguiberry, 2008, p. 30). Les chercheurs de l'époque interprètent cela comme un détournement de la technique. En effet, comment l'interpréter autrement ? Il s'agit d'un exemple prégnant où l'on peut observer la capacité d'action et d'invention d'une communauté d'utilisateurs dans un cadre technique donné.

De Certeau utilise à plusieurs reprises le terme de créativité pour parler de l'action inventive des individus dans leur quotidien (notamment de Certeau, 1980, p. 13). Ce terme se retrouve aussi dans le vocabulaire des études d'usages pour caractériser la manière dont les utilisateurs prennent en main la technique pour en faire autre chose que ce à quoi elle est destinée. Nous souhaitons ouvrir ici une discussion de l'utilisation de ce terme dans le cadre de l'usage d'une technologie. Il nous semble que parler de la créativité de l'utilisateur est une vision très (trop ?) positive de la marge de manœuvre de l'individu lorsqu'il est confronté à un objet technique. Comme expliqué précédemment, un appareil contient des affordances qui définissent un schéma général du comportement attendu de la part de l'utilisateur. On ne peut pas tout faire avec un objet. Le design de celui-ci et la fonction imaginée par les concepteurs orientent fortement l'action de l'utilisateur. Nous pensons que les contraintes et limites sont généralement nécessaires à la créativité. Par exemple, toute création artistique s'inscrit inévitablement dans des limites (matérielles ou intellectuelles) que l'artiste s'impose (une limitation de l'instrumentarium disponible à un compositeur) ou qui lui sont imposées (les limites physiques des matériaux d'un plasticien). C'est spécifiquement parce que ces limitations existent que la création peut se développer. Appliquée à l'usage d'une technologie, les contraintes et affordances d'une machine permettent donc à l'utilisateur de créer son usage dans un cadre limité. Entendu de cette manière, la créativité de l'utilisateur est

alors sa simple compétence à se définir son usage personnalisé. Cette acception se rapproche alors plutôt du processus d'appropriation au cours duquel la personne fait sienne une technologie. Comme les études empiriques l'ont démontré, cette appropriation a toujours lieu et fait partie de la mise en usage d'un objet dans le quotidien de la personne. Nous pouvons alors considérer que cette appropriation est le niveau le plus élémentaire de l'action de l'utilisateur sur l'objet technique.

Nous proposons de ne pas considérer la créativité comme un trait essentiel de l'utilisateur et de *tout* utilisateur. Nous pensons qu'il est préférable de ne pas caractériser l'utilisateur par ce terme mais de parler plutôt de « pratiques créatives » de l'utilisateur. En effet, c'est dans son quotidien et à certains moments que certains utilisateurs développent une pratique spécifiquement créative parce qu'ils utilisent l'objet de manière atypique ou dans des situations ou pour des fonctions non imaginées pour celui-ci.

Enfin, contrairement à Bardini (1996, pp. 129–130) qui la considère comme une marge de manœuvre dans le processus d'adoption, nous pensons que la compétence d'invention de l'utilisateur doit être réservée aux rares cas où l'objet est complètement détourné de sa fonction principale et où l'utilisateur invente un nouvel usage pour l'appareil.

En résumé, nous estimons que le terme de créativité est galvaudé lorsqu'il s'agit de caractériser un utilisateur qui s'approprie une technologie. Il participe, selon nous, à l'optimisme exagéré qui transparait dans la pensée de de Certeau lorsqu'il considère que tout individu participe, par ses manières de faire, à une invention du quotidien. Nous pensons qu'il est préférable de considérer ces trois niveaux : l'appropriation qui a toujours cours dans la mise en usage d'une technologie ; la créativité que l'on peut observer dans certaines pratiques des utilisateurs ; et l'invention lorsque le détournement dépasse la pratique isolée et s'inscrit dans un nouvel usage.

IV. L'écologie des activités

Comme nous avons voulu le montrer ci-dessus, lorsqu'il s'agit de percevoir l'action de la technique dans la société, l'étude des usages des objets techniques apparaît comme la plus probante (Proulx, 2001). Dans ce vaste champ, l'approche de l'appropriation est celle qui permet de percevoir avec le plus de finesse la signification de ces usages. Néanmoins, il reste à préciser comment comprendre et analyser ces usages. Deux points ont été moins développés par ces théories et restent alors à éclaircir : l'épaisseur matérielle des objets et la relation au quotidien.

Le premier point est l'épaisseur matérielle des objets. La sociologie de la traduction s'est un peu plus intéressée à cela, mais du côté du concepteur. Peu de recherches ont réellement étudié les objets techniques et la manière dont les utilisateurs sont en contact (au sens le plus physique du terme) avec les appareils. Jérôme Denis (2009, p. 5) propose, pour cela, de s'inspirer des travaux de la sociologie des sciences, de l'innovation et de l'anthropologie des techniques.

Le deuxième point concerne la relation au quotidien. Dans les théories évoquées ci-dessus, le quotidien est considéré comme la toile de fond sur laquelle vient se dessiner l'usage de la technologie. Si la domestication a porté un intérêt accru pour le contexte d'usage de la technologie, le quotidien reste trop souvent peu décrit et

envisagé comme un cadre qui peut circonstancier les usages. Pour donner une consistance au quotidien, Denis (2009) propose, dans sa discussion pour une nouvelle sociologie des usages, de s'intéresser à une série de travaux sur l'activité en train de se faire (voir aussi Nardi, 1996). Ces recherches sur l'écologie des activités proposent une entrée par l'activité en posant la question : « dans quoi les personnes sont-elles engagées ? ». En se centrant sur une observation de « ce qui se passe », le chercheur analyse alors la rencontre du sujet avec l'objet technique dans le cadre de son action. Denis va donc « jusqu'à abandonner la notion même d'usage, au profit d'un intérêt pour ce qui émerge en situation comme couplages et accommodations mutuelles » (Denis, 2009, p. 5). Il s'appuie sur les travaux de Lucy Suchman (1987) et Jean Lave (1988), notamment, qui montrent que « les usages sont toujours circonstanciels, inscrits dans les tâtonnements de toute action humaine » (Denis, 2009, p. 11). Contrairement à l'idée de planification défendue par les sciences cognitives, ces auteurs montrent la part d'improvisation présente dans les actions des personnes. Un usager réagit aux opportunités (les prises) de son environnement en fonction du déroulement de son activité. Comme le dit autrement Proulx, « l'environnement dans lequel se déroulent les pratiques d'usage peut être considéré comme le prolongement des capacités cognitives des êtres humains qui le constituent » (Proulx, 2001, p. 62).

Dans la littérature francophone, Louis Quéré (1997) a proposé de s'intéresser à la situation qui permet, contrairement aux notions de contexte et d'environnement, de s'intéresser à la dimension temporelle de l'activité. Dans son modèle,

« les choses et les personnes, les événements et les situations acquièrent leurs déterminations singulières localement et à toutes fins pratiques, dans un processus continu d'orientation de l'activité, d'organisation des perspectives, de structuration de l'environnement et d'ordonnancement de cours d'action, un processus qui mobilise différents savoirs ainsi qu'un savoir-faire ou un « savoir-s'y-prendre », dont relève la connaissance que nous avons des situations et des possibilités qu'elles offrent » (Quéré, 1997, p. 166).

Par conséquent, les capacités cognitives d'un usager ne sont pas considérées comme celles d'un esprit isolé mais d'un individu ancré dans une situation qui va délimiter et orienter ses actions, notamment par l'espace ou la présence d'artefact. Cette « écologie cognitive » (Hutchins, 1995) peut être considérée comme un réseau d'outils et de savoir-faire qui sert de support à l'activité (Quéré, 1997, p. 177).

Dans son étude de l'usage de la télévision mobile, Julien Figeac (2007) observe que cet usage est co-déterminé par l'individu et les « prises » des situations quotidiennes. Autrement dit, le choix de faire usage de cette technologie n'est pas tant déterminé par l'utilisateur que par les affordances de la situation : environnement, média disponible, co-présents. L'usager envisage le média qui est disponible et ce que la situation permet de faire. Il parle alors de la « logique des situations » qui positionne « l'usager mobile dans une configuration dynamique d'opportunités et de contraintes d'usage constitutives de diverses situations de mobilité » (Patriarche et al., 2009, p. 198). Il rejoint en ce sens David Kirsh (1990) pour qui la planification de certaines actions est trop complexe. L'usager se laisse guider par sa perception au fur et à mesure du déroulement de l'action. La situation et les affordances vont alors orienter l'activité.

Cette approche moins centrée sur l'usage met l'activité au premier plan de l'analyse. L'usager est alors considéré comme un acteur en situation. Le dispositif intervient de manière plus ou moins importante mais

n'est plus central. L'utilisateur agit, a des compétences spécifiques et est à la fois autonome et contraint. « Cet usager « fait des choses dans un environnement » en mobilisant (ou non) des technologies de communication dans la réalisation de ses actions. » (Jauréguiberry & Proulx, 2011, p. 100)

V. Définitions : utilisation, pratique, usage

Dans les approches théoriques développées ci-dessus, nous avons fréquemment utilisé des termes centraux pour la recherche sur l'usage des technologies. Nous proposons ici une discussion sur la définition de ces termes qui nous permet alors de proposer une définition personnelle de chaque terme. Ce travail a pour but de clarifier le sens que nous leur donnons et ce que nous entendons lorsqu'ils sont utilisés tout au long de cette thèse. Ces définitions se basent sur les apports de différents auteurs mais nous avons aussi intégré les différents échanges informels que nous avons eus avec plusieurs chercheurs au sujet de ces termes.

1. Utilisation

L'utilisation est l'action de l'utilisateur sur un appareil technique. Il s'agit du « face-à-face entre l'utilisateur et le dispositif, [en] conformité plus ou moins grande avec le mode d'emploi » (Jauréguiberry & Proulx, 2011, p. 25). C'est l'activité la plus granulaire, tactile et technique que l'on peut observer : les opérations de l'individu pour faire fonctionner la machine. L'utilisation du lecteur MP3 consiste, par exemple, en l'ensemble des actions effectuées afin de pouvoir écouter de la musique.

2. Pratique

Le terme de « pratique » est fréquemment utilisé dans la littérature sur les usages des technologies, probablement parce qu'il est aussi un héritage de la pensée de de Certeau (1980). *L'invention du quotidien* a d'ailleurs été traduit en anglais par *The Practice of Everyday Life*.

Pourtant, la définition de Jouët semble aller à l'encontre de ce que l'on peut comprendre de ce terme chez de Certeau.

« L'usage est [...] plus restrictif et renvoie à la simple utilisation tandis que la pratique est une notion plus élaborée qui recouvre non seulement l'emploi des techniques (l'usage) mais les comportements, les attitudes et les représentations des individus qui se rapportent directement ou indirectement à l'outil. » (Jouët, 1993b, p. 371).

Contrairement à Jouët, nous estimons que ce qu'elle nomme usage doit porter le terme d'utilisation. La pratique est selon nous – et d'après la manière dont de Certeau l'utilise – une activité individuelle observable. Il s'agit de ce que les personnes font, des manières de faire de l'usager. La répétition d'une pratique peut en faire quelque chose de temporairement stabilisé. Pour un individu, l'ensemble des pratiques différentes réalisées au moyen d'une technologie définit son usage de celle-ci.

3. Usage

Comme nous l'avons vu précédemment, le terme d'usage est apparu dans les recherches sur les technologies dans la période qui a suivi la seconde guerre mondiale. Pour la sociologie de la diffusion, inspirée des théories de la consommation, il n'est que l'adoption et la consommation d'un objet technique (Breton & Proulx, 2002, pp. 255–256). Dans une perspective ergonomique, il signifie l'utilisation au sens de l'emploi fonctionnel de l'appareil, de l'utilisation « comme il faut » (Breton & Proulx, 2002, pp. 255–256; Perriault, 1989, p. 14). Dans le champ des *uses and gratifications*, le terme d'usage a une connotation fonctionnaliste. Il désigne ce que les gens font avec les médias (Jauréguiberry & Proulx, 2011, p. 26). Pour la sociologie des usages, le terme d'usage intègre l'idée d'appropriation de la technologie.

« Il s'agit pour l'utilisateur, premièrement, de démontrer un minimum de maîtrise technique et cognitive de l'objet technique. En deuxième lieu, cette maîtrise devra s'intégrer de manière significative et créatrice aux pratiques quotidiennes de l'utilisateur. Troisièmement, l'appropriation ouvre vers des possibilités de détournements, de contournements, de réinventions ou même de participation directe des utilisateurs à la conception des innovations. » (Breton & Proulx, 2002, p. 256)

On parle d'usage social pour signifier des

« patterns d'usages individuels ou collectifs (strates, classes) qui s'avèrent relativement stabilisés sur une période historique, à l'échelle d'ensembles sociaux plus larges (communautés, sociétés, civilisations) » (Jauréguiberry & Proulx, 2011, p. 25).

En parlant de « logique d'usage » Jacques Perriault (1989) veut exposer comment les utilisateurs répondent à la logique de l'offre. Même s'il insiste sur les déviances, variantes, détournements et arpages des utilisateurs (Perriault, 1989, p. 14), Perriault ne surévalue pas le rôle de l'utilisateur mais souligne l'« articulation dynamique entre l'offre technologique et l'emploi effectif » (1989, p. 203). L'usage corrige les déséquilibres mais les machines sont imprégnées de représentations, comportements voulus. L'auteur se défend de vouloir appliquer une même logique d'usage à des usages disparates. Il n'y a pas un usage d'une technologie mais il n'y a pas non plus autant d'usages que d'utilisateurs (Perriault, 1989, pp. 202–203). Il y a donc des convergences qui existent dans les « manières de faire » des utilisateurs et qui doivent être explicitées.

Pierre Lévy propose une définition très complète de l'usage :

« Le prolongement de la pente déjà creusée par les interprétations précédentes ; ou au contraire la construction de nouveaux agencements de sens. Il n'est d'usage sans torsion sémantique inventive, qu'elle soit minuscule ou capitale. (...) Toute conception revient à utiliser de manière originale des éléments préexistants. Tout usage créatif, en découvrant de nouvelles possibilités, atteint le plan de la conception. Cette double face de l'opération technique peut se retrouver à tous les échelons de la chaîne informatique, depuis la construction des circuits imprimés jusqu'au maniement d'un simple traitement de texte. Conception et usage sont en fait les dimensions complémentaires d'une même opération élémentaire de connexion, avec ses effets de réinterprétation, de construction de nouvelles significations. Dans le prolongement l'une de l'autre, la conception et l'usage contribuent à faire

buissonner l'hypertexte socio-technique. » (Lévy, 1990, p. 65)

Comme Perriault, Lévy propose de penser l'usage en relation avec la conception des technologies. Il considère également, à la suite de de Certeau, qu'une créativité de l'utilisateur est toujours présente, à des degrés divers.

La définition de l'usage a évolué en fonction du développement des théories d'usage. C'est « un phénomène complexe qui se traduit par l'action d'une série de médiations enchevêtrées entre les acteurs humains et les dispositifs techniques » (Breton & Proulx, 2002, p. 254). A partir des apports des auteurs présentés ici, nous pouvons retenir que l'usage se distingue de l'utilisation (contrairement à ce que Jouët laisse entendre (1993b, p. 371)). Il n'est pas uniquement l'emploi adéquat d'une technologie. Il est un accommodement qui fait sortir du cadre d'une action normale (Thévenot, 1993, p. 87). L'usage est la part de variations introduites par l'utilisateur en regard des prescriptions des concepteurs. Cette action voire cette créativité de l'utilisateur existe à des degrés divers en fonction de la personne, de son cadre social d'usage mais aussi en fonction de l'appareil étudié. En effet, comme le précise Perriault (1989, p. 204), la variété d'usages dépend de la machine. Si l'on peut faire beaucoup de choses au moyen d'un ordinateur, la part créative de l'usage d'un lave-linge est nettement plus réduite. L'usage n'est pas non plus fixé une fois pour toute et intègre une dimension temporelle. « L'usage réel est en fait une accumulation de décisions, d'essais, d'erreurs, de prises de conscience. » (Perriault, 1989, p. 213).

Nous utilisons le terme d'usage au niveau de l'individu pour parler de ce qui émerge d'un ensemble de pratiques. L'usage d'une technologie contient donc la diversité des pratiques intra-individuelles ainsi que les représentations à propos de cette technologie. Lorsqu'un usage se stabilise au niveau d'une communauté, nous parlons d'usage social.

Pour clarifier notre propos, voici une organisation de ces termes en niveaux :

- L'utilisation est le niveau le plus bas. C'est l'activité technique la plus basique de l'utilisateur pour faire fonctionner un appareil.
- La pratique est une manière de faire avec l'appareil technique. Cette pratique est située et inclut donc l'écologie dans laquelle elle se déroule : environnement technique, social, spatial, temporel,...
- L'usage se définit par l'ensemble des pratiques qu'un individu réalise avec un dispositif technique. Il se stabilise dans le temps tout en continuant à se modifier légèrement. Il inclut les représentations sociales de l'individu au sujet de l'appareil.
- L'usage social considère qu'il y a des usages suffisamment similaires d'un utilisateur à l'autre pour pouvoir être stabilisés au niveau d'une communauté d'individus.

Voici à quoi ces définitions font référence lorsque l'on parle du lecteur MP3 :

- L'utilisation est l'ensemble des actions de l'utilisateur pour faire fonctionner le lecteur MP3 : l'allumer, changer de chansons, changer le volume,...
- La pratique est une manière de faire avec le lecteur MP3. Il y aurait alors diverses pratiques qu'il s'agit de définir par un cadre observable. Par exemple, l'écoute au casque sur un iPod d'une playlist dans un

métro avec plein de gens le matin entre le domicile et le lieu de travail de l'auditeur est une pratique de celui-ci. L'écoute avec des écouteurs sur un smartphone d'un album en étant assis dans un parc en lisant un livre et en y percevant des correspondances d'ambiance entre le lieu et la musique est une autre pratique.

- L'usage est alors l'ensemble de ces pratiques réalisées par l'utilisateur ainsi que son discours au sujet de ces pratiques.
- L'usage social est une manière de définir des patterns récurrents lorsque l'on compare les usages d'un ensemble de personnes.

VI. Conclusion

Pour conclure, nous proposons ici de résumer notre approche personnelle de l'étude des usages des technologies à partir d'une série d'éléments qui permettent de regrouper les recherches que nous avons détaillées.

1. Le socio-technique

Comme nous pensons l'avoir montré, la technique est indissociable du social. Elle est conçue, fabriquée et mise en usage dans un univers social déterminé. Toutes les recherches présentées tentent d'éviter l'écueil du déterminisme social tout en rejetant le déterminisme technique. Plutôt que de se placer dans un entre-deux indéterminé (parce que la technique et le social ne se situent pas sur un axe dont ils sont les extrémités), il faut penser les deux en même temps parce qu'il y a « un enchevêtrement des facteurs techniques et sociaux dans la genèse des objets et dans les usages » (Latzko-Toth & Millerand, 2012, p. 123). Cette approche socio-technique (et constructiviste) nous apparaît comme la plus efficace pour penser les usages des technologies par les individus dans leur quotidien. Elle permet de rendre compte de l'appropriation de l'objet technique en fonction des représentations collectives et individuelles ainsi que des routines et habitudes de l'utilisateur.

2. Les pratiques de l'utilisateur

Notre regard se pose sur les activités de l'utilisateur. Nous ne nous intéressons pas à la conception de la technologie même si nous y faisons référence à certains moments afin de souligner les affordances qui sont inscrites dans la technique par les ingénieurs. Comme nous l'avons vu, celles-ci orientent l'utilisateur à utiliser l'appareil pour une certaine fonction et d'une certaine façon. Nous considérons l'individu comme un usager actif qui fait des choix conscients et qui agit afin d'atteindre une plus grande autonomie d'action et de pensée. Malgré ou grâce aux contraintes de l'objet et de la situation d'usage, nous reconnaissons que l'utilisateur fait preuve de créativité dans ses pratiques. Il doit s'accommoder, « faire avec » l'environnement, les contraintes sociales et les limitations techniques et dès lors, s'approprie, fait sien, sa machine.

3. Le quotidien

Dans la lignée de de Certeau, nous pensons qu'il est primordial de s'intéresser au quotidien. C'est dans la sphère du quotidien, dans sa plus simple banalité, que les individus opèrent et réalisent des actions qui s'intègrent dans un espace social. Par leurs gestes, leurs choix, leurs actions, leurs pratiques, ils inventent et définissent la culture de la communauté dans laquelle ils vivent.

Pour aborder ce quotidien dans sa singularité et sa nuance, nous avons choisi d'observer les pratiques telles qu'elles sont relatées et explicitées par les individus. Comme nous le justifions plus tard, en regard de nos questionnements de nos recherches, nous n'avons pas jugé pertinent d'observer la pratique en train de se faire, comme certains tenants de l'écologie des activités le font dans leurs recherches. Nous avons préféré demander aux répondants de prendre une part plus active dans la recherche, autant dans la collecte de données que lors du retour discursif sur ces données.

La plupart des recherches présentées utilisent une approche ethnographique dans le sens où elles cherchent à comprendre une réalité en partant de la pratique et des discours des acteurs (Vannini, 2009, p. 4), à en rendre compte et à en donner une interprétation. Cette approche est la seule qui permet d'être au plus près de l'utilisateur, des opérations qu'il effectue et de la signification qu'il en donne. Nous nous inscrivons donc clairement dans cette méthode de recherche.

4. La matérialité

Même si nous nous intéressons peu à la technologie au profit de l'usage de celle-ci, il est primordial de maintenir un intérêt sur la relation matérielle entre l'utilisateur et la machine. Comme nous l'avons vu, la technique n'est pas neutre et induit des usages. Alors que l'on parle de plus en plus de dématérialisation, nous sommes pourtant constamment en contact avec des objets matériels qui, même s'ils visent à être transparents, sont extrêmement présents. Ils ont une forme, un poids, des dimensions qui les ancrent dans le quotidien. La forme d'un lecteur MP3, par exemple, est pensée pour s'intégrer dans le quotidien de l'auditeur. Il faut qu'il tienne dans la main, qu'il puisse se glisser dans une poche, s'accrocher ou pendre autour du cou. Cette matérialité suppose des pratiques imaginées par les concepteurs et permet à l'auditeur de réaliser certaines pratiques et pas d'autres (ou alors avec un inconfort dont il est conscient).

Il est donc primordial de prendre en considération les aspects matériels des machines utilisées afin de les considérer comme des dimensions actives de la pratique (d'écoute musicale, dans notre cas). Nous notons déjà ici que cette matérialité est d'autant plus prégnante lorsqu'« elle ne marche pas », parce que la machine est en panne, cassée ou ne répond pas aux désirs de l'utilisateur.

5. L'activité et la situation d'usage

Nous partons du principe que l'utilisation d'un objet technique ne se déroule pas dans un vacuum. Elle a toujours lieu dans une situation que l'on peut décrire sous ces différents aspects : espace, temps, interactions sociales, activité en cours, dispositions personnelles. Comme exposé ci-dessus, nous pensons que l'analyse de l'écologie des activités peut permettre une compréhension plus fine de l'usage des technologies. Si l'on décrit

la situation et l'activité au cours desquelles l'utilisateur utilise un objet technique, nous pouvons comprendre comment cet objet s'intègre dans le quotidien de l'individu et la signification qu'il lui donne. Ces interactions entre la technique et les situations quotidiennes nous font mieux percevoir en quoi des changements techniques influencent les pratiques sociales et culturelles.

PARTIE III : AFFINEMENTS DE LA PROBLEMATIQUE,

QUESTIONS DE RECHERCHE ET METHODE

Chapitre 5. Problématique et questions de recherche

Nous avons réalisé une recherche exploratoire qui a permis de rencontrer des auditeurs et de mieux comprendre certaines de leurs manières de faire. En nous confrontant à ces usagers, nous avons mieux appréhendé les particularités de l'écoute mobile, c'est-à-dire :

- l'interaction de l'auditeur-baladeur avec un dispositif technique qu'il s'approprie,
- le caractère situé des écoutes,
- l'attention pour l'écoute qui ne peut être anticipée au regard de l'activité réalisée par la personne,
- le dialogue existant entre une socialisation nécessaire ou obligée dans les espaces publics et la volonté de s'isoler.

L'écoute musicale mobile est également singulière au regard de l'histoire des médias d'écoute et des dimensions qui définissent les écoutes musicales. La pratique culturelle de l'écoute de musique enregistrée fait sortir l'auditeur du flux de l'entendre pour entrer dans l'activité d'écouter. Elle s'inscrit dans le prolongement d'une recherche historique de la qualité d'écoute, de l'appauvrissement de l'écoute collective, de la portabilité des instruments et de la musicalisation progressive de tous les espaces-temps du quotidien. Avec la mobilité, l'écoute a perdu ses points de repères historiques qui la rattachaient à une socialisation et à un espace-temps. Les recherches que nous avons développées dans la partie précédente ont traité de l'écoute musicale mobile sous des angles limités : les fonctions d'usage de l'écoute, le rapport à l'environnement sonore ou à la socialisation, principalement. Mais, comme nous l'avons déjà signalé, aucune recherche n'a montré en quoi cette écoute modifiait la relation de l'auditeur à son écoute musicale. Même si cette écoute est présente dans chaque recherche, elle n'en est pas le point de focalisation. C'est cette approche du baladeur audio que nous avons choisie.

Notre recherche empirique s'attache à décrire les pratiques d'écoute d'auditeurs-baladeurs pour montrer ce qu'ils font, comment ils le font et pourquoi ils le font de cette manière-là. Nous analysons la pratique en prenant en compte ses dimensions techniques, situationnelles et individuelles. En montrant comment ces dimensions agissent sur la pratique d'écoute, nous mettons à jour la particularité de cette écoute et les « arts de faire » (de Certeau, 1980) des usagers pour composer leur écoute personnalisée. Nos analyses et nos interprétations doivent éclairer la pratique et ses spécificités, notamment :

- l'articulation entre une écoute en fond sonore et/ou fonctionnelle par rapport à une écoute dite « attentive » de la musique. L'opposition écoute active / passive a-t-elle un sens au regard des activités musicalisées par l'écoute mobile ?
- la relation de l'auditeur à une situation d'écoute instable dans la durée : comment se positionne-t-il par rapport à une situation donnée et comment agit-il sur la situation pour pouvoir réaliser une

écoute de qualité ? Si l'on suit la théorie de l'action située, l'auditeur se définit-il un « plan » de son écoute et improvise-t-il en situation, selon les prises et contraintes de celles-ci ?

- la création de nouvelles significations individuelles et/ou collectives des lieux traversés par l'auditeur-baladeur.
- l'appropriation socio-technique du dispositif technique (baladeur audio et écouteurs) afin de l'intégrer dans son quotidien individualisé et d'en faire un outil pour l'action : au niveau du choix et de l'organisation de la musique, de la manipulation du dispositif.
- le rapport à la socialisation : quel est le dialogue existant entre le respect des valeurs sociales de l'auditeur et la solitude désirée dans les espaces publics ?

Au final, nous répondons à ces questions :

Q1 : qu'est-ce que l'écoute musicale mobile nous apprend de l'écoute musicale (en général) au XXI^e siècle ?

Q2 : est-ce que l'écoute musicale mobile est le signe de l'émergence d'une nouvelle écoute musicale ?

Q3 : y a-t-il un art de l'écoute musicale mobile et quelles en sont ses caractéristiques ?

Chapitre 6. Méthode de recherche

Les pratiques d'écoute musicale en mobilité sont des pratiques médiatiques individuelles qui se déroulent, majoritairement, dans l'espace public. Il est donc possible de les observer quotidiennement en situation : dans la rue et les transports publics, principalement. Cependant, les observables de l'écoute se limitent à des situations d'usage, des mouvements corporels et des actions sur l'appareil technique. L'écoute musicale (comme d'autres pratiques culturelles telles que la lecture) contient une part importante d'intériorité. Dans notre recherche, nous souhaitons décrire comment les auditeurs composent leurs écoutes en tenant compte des contraintes et des prises de la situation et de la technique. Nous voulons comprendre si ces auditeurs-baladeurs font preuve de créativité dans leur « art de faire » (de Certeau, 1980) leur écoute mobile. A cette fin, nous devons non seulement décrire leurs manières de faire mais aussi avoir accès aux discours qui justifient celles-ci.

Nous avons opté pour une méthode mixte qui mêle la tenue d'un journal de bord par le répondant et un entretien semi-directif sur base de ce journal. Cette méthode de récolte de données nous permet d'avoir un rapport des écoutes réalisées ainsi qu'un discours sur celles-ci. Le carnet et l'entretien permettent également d'augmenter la réflexivité de l'utilisateur sur ses propres pratiques.

I. Description générale de la méthode

Lors de la phase exploratoire, nous avons utilisé l'observation et l'entretien non-directif afin d'investiguer notre objet de recherche et ouvrir des pistes de réflexion. L'observation permet d'approcher les pratiques dans leur concrétude : aspects techniques, situations d'écoute, manipulation de l'appareil, activités connexes à l'écoute.

Mais elle place l'observateur dans une posture de supposition. A partir des éléments observés, il ne peut qu'imaginer et faire des hypothèses sur les raisons et significations de l'usage du baladeur. L'entretien non-directif permet d'accéder partiellement à ce niveau plus élevé de réflexion. En questionnant les explications du répondant, il est possible de faire surgir en lui un état de compréhension de ses propres habitudes et pratiques. Les méthodes d'explicitation de l'expérience donnent des résultats probants pour cela (Vermersch, 1994) en permettant de faire « revivre » à la personne une activité passée. L'objectif de notre recherche étant de mieux comprendre les pratiques d'écoute mobile, nous devons trouver une méthode qui permette un accès aux aspects concrets de l'écoute tout en maintenant un objectif de réflexivité du répondant sur sa propre pratique. Aucune des deux méthodes précitées ne permet d'accéder aux informations dont nous avons besoin pour répondre à notre objectif de recherche.

Anthony Pecqueux a utilisé une méthode de « filature » afin d'observer comment les auditeurs-baladeurs gèrent la perception sonore de l'environnement urbain, notamment des « saillies perceptives » qui leur permettent de se déplacer en ville (Pecqueux, 2009). Concrètement, le chercheur a recruté des auditeurs qu'il suit à quelques mètres de distance durant leur déplacement quotidien. Lors de ce déplacement, il utilise certains moments de pause pour questionner la personne sur des événements étant intervenus durant son déplacement. Cette méthode peut convenir à notre objet de recherche puisqu'elle lie l'observation d'événements et l'explicitation de ceux-ci, mais elle pose quelques problèmes de mise en place. Premièrement, cette méthode suppose que le chercheur est présent lors de l'expérience d'écoute et que le répondant est au courant de cette présence. Or, notre intérêt porte sur l'expérience d'écoute dans son ensemble. Nous estimons que la seule présence d'un observateur et, éventuellement, l'arrêt de l'écoute à certains moments pour discuter des événements qui ont eu lieu durant l'écoute, interrompent l'expérience et mettent donc à mal la signification de ce moment d'écoute pour le répondant. Deuxièmement, contrairement à Pecqueux, nous nous intéressons peu aux micro-événements de la situation d'écoute. Notre focalisation sur l'écoute mobile se situe à un niveau plus élevé que celle choisie par ce chercheur puisque nous analysons comment l'expérience d'écoute mobile témoigne de l'émergence d'un nouvel art de l'écoute.

Nous avons eu l'idée d'un carnet, différent de celui utilisé lors des pré-tests, dans lequel le répondant relate ses expériences d'écoute. Le carnet a l'avantage de pouvoir recueillir des informations valides au plus proche du moment où l'activité se déroule. De plus, par le passage à la rédaction, le texte est déjà une « mise en pensée » de la pratique. Enfin, il peut servir de support à la verbalisation et à l'explication d'un événement passé, lors d'un entretien.

II. Couplage méthodologique du journal de bord et de l'entretien

Nous avons utilisé une méthode de recherche très proche de ce que Don Zimmerman et Wieder Lawrence appellent la méthode du « diary-interview » (Zimmerman & Lawrence, 1977). Cette méthode se compose de deux parties. La première partie consiste en un journal de bord, un carnet rempli par la personne. La deuxième partie est un entretien à partir du contenu de ce carnet.

Selon les auteurs, les avantages du carnet sont nombreux. Il permet de toucher des situations inaccessibles à l'observateur et minimise l'intrusion dans le quotidien. Il permet d'être au plus proche de l'événement quand il arrive, ce qui offre un gain en précision et évite les problèmes de mémoire lors du rappel d'événements. En plus d'être un acteur « naïf » (« a naive performer », selon l'expression de Zimmerman et Lawrence (1977, p. 484), le répondant devient un observateur délégué et un informateur expert. L'obligation pour le répondant de se concentrer durant une durée limitée sur sa pratique d'écoute ainsi que le passage par une formulation écrite poussent à la réflexivité. Celle-ci peut être définie comme « the process of internally examining and exploring an issue of concern, triggered by an experience, which creates and clarifies meaning in terms of self and which results in a changed conceptual perspective » (Boyd & Fales, 1983, p. 1 cité dans Travers, 2011, p. 205). Durant la période d'enquête, il y a un effet d'apprentissage lié au journal (Boud, 2001) et un effet de sensibilisation à une question (Gavin, 2006). Dès lors, comme pour toutes les méthodes en sciences sociales, la répétition risque de faire anticiper le comportement à mesurer (Wheeler & Reis, 1991, p. 348). Ce risque est cependant faible, compte tenu de la pratique étudiée. Cette augmentation de la focalisation d'une personne sur une question donnée durant un certain temps peut aller jusqu'à un effet d'*empowerment*. Par le processus de recherche, le répondant peut connaître un changement social plus ou moins important de certaines représentations, attitudes ou comportements (Meth, 2003, p. 201). Dans le cas de cette recherche, même si les implications sociales sont relativement faibles, les répondants ont souvent témoigné de changements dans leurs pratiques et dans le sens qu'ils y donnaient, par le simple fait d'avoir été obligés d'y réfléchir. Comme l'explique Bernard Lahire (2008) pour le journal intime, ce type de méthode a souvent été désavoué par le sociologue parce que l'écrit se présente comme une mise en forme d'un discours. Le discours oral semble, pour le chercheur, un matériau plus brut que l'écrit et non un discours déjà structuré par la personne interrogée. L'auteur souhaite réhabiliter ce type de données et pense que

« le fait même de faire retour sur soi en trouvant les mots pour se dire ouvre au scripteur la possibilité d'une prise de conscience de « choses » (situations, relations sociales, expériences, sentiments, normes, etc.) qu'il « savait » mais d'une manière telle (pré-verbale) qu'il ne savait pas vraiment. » (Lahire, 2008, p. 170)

Nous décrivons ici les étapes très concrètes de la collecte de données. Nous avons décidé de préciser autant que possible ce que nous avons réellement fait pour être en contact avec des auditeurs-baladeurs, ce qui leur était demandé et ce qui a été récolté. En procédant de la sorte, nous espérons que notre expérience de recherche puisse profiter à d'autres chercheurs pour qui cette méthode semble la plus adéquate pour leur objet de recherche.

1. Public de l'enquête

Nous avons recruté quatorze personnes (sept hommes, sept femmes) par la méthode du proche-en-proche et par effet boule de neige¹⁴. Autrement dit, nous avons commencé par contacter notre réseau personnel afin

¹⁴ Un tableau descriptif des répondants se trouve en annexe.

que nous soient recommandées des personnes que nous ne connaissions pas, et qui écoutaient régulièrement de la musique au moyen d'un appareil mobile et d'écouteurs. Nous avons utilisé l'email, Facebook et le bouche-à-oreille pour cela. Lorsque nous rencontrons un répondant lors de l'entretien, nous lui demandons également s'il connaissait d'autres personnes qui pourraient participer à l'enquête. Nous avons recruté quinze personnes mais le dernier répondant n'a pas été jusqu'au bout de l'enquête. C'est le seul problème que nous avons rencontré avec les répondants¹⁵.

Nous avons décidé d'interroger quinze personnes en tentant d'évaluer le temps nécessaire à la collecte de données (carnet et entretien), à la retranscription et à l'analyse de celles-ci. C'est principalement cette dernière étape qui nous a décidé à ne pas étendre notre enquête à un nombre plus important de personnes. En effet, dans nos analyses, nous avons travaillé les données en plusieurs passages. Nous avons eu besoin de les saisir, de les parcourir de nombreuses fois, de les organiser de manières différentes et de pouvoir nous arrêter ainsi sur les détails de l'usage qui pouvaient être significatifs pour comprendre la pratique d'écoute. Nous avons solidifié ce choix du nombre de répondants en fonction de notre méthode d'analyse suite à des rencontres avec d'autres chercheurs préconisant, comme nous, une méthode ethnographique et inspirée de la théorisation enracinée (Glaser & Strauss, 2009; Guillemette, 2006; Luckerhoff & Guillemette, 2013) pour la compréhension des pratiques médiatiques. La théorisation enracinée (ou *Grounded Theory*) est une méthode de recherche inductive et constructiviste qui vise à explorer des situations pour rendre compte de la variabilité et de la complexité des comportements humains. Son aboutissement est « l'élaboration d'une interprétation théorique qui permette de mieux saisir et de mieux comprendre les phénomènes humains quotidiens » (Luckerhoff & Guillemette, 2013, p. IX).

Avec un échantillon aussi petit, nous ne pouvons évidemment pas prétendre à la représentativité. Nous nous en tenons à ce que signale Jean-Pierre Olivier de Sardan au sujet de l'ethnographie : l'enquête de terrain peut

« proposer une description des principales représentations que les principaux groupes d'acteurs locaux se font à propos d'un « problème » donné, ni plus, ni moins. [...] Elle ne dira rien de la représentativité quantifiée de ces représentations ou de ces stratégies, sauf à faire appel à une autre configuration méthodologique » (Olivier de Sardan, 2008, p. 97).

Nous n'avons, par ailleurs, pas contrôlé la distribution socio-démographique de notre échantillon. En raison de notre réseau social et de l'effet boule-de-neige, les personnes rencontrées sont toutes relativement d'un même milieu socio-économique (classe moyenne, études supérieures réalisées ou en cours). De plus, au fil du

¹⁵ Malgré nos rappels répétés (par email et par téléphone), ce répondant ne nous a pas renvoyé son carnet après l'avoir rempli. Plusieurs mois après, il nous a dit qu'il pensait que ce n'était plus utile de l'envoyer aussi longtemps après et qu'il ne l'avait donc pas fait. Plus tard, nous avons appris qu'il avait déménagé deux fois en quelques mois et que le carnet était sans doute dans une caisse chez ses parents mais qu'il irait le chercher.

Nous avons essayé de comprendre ce qui s'était passé au-delà des circonstances normales (une période de longues vacances avait lieu durant cet échange de mails et coups de téléphone). Selon ce que nous avons pu apprendre de cette personne via la personne qui nous avait donné son contact, nous posons l'hypothèse d'une attitude ni proactive aux événements ni réactive aux demandes extérieures. Ce répondant serait du genre à laisser traîner les choses jusqu'à ce qu'elles ne refassent pas surface. Une autre hypothèse serait liée plus spécifiquement à la recherche. Le type de méthode utilisé peut avoir un effet de réflexivité. Comme écrit plus haut, en demandant à la personne de relater ses expériences d'écoute, il y a un effet grossissant qui met sur papier des manières de faire très personnelles. Cet effet d'auto-analyse peut dérouter certaines personnes qui, après coup, ne désirent pas être vues de la sorte par le chercheur.

recrutement, il est apparu que les répondants se répartissaient dans une classe d'âge assez restreinte. Si l'on exclut les trois répondants les plus âgés (31, 37 et 59 ans au moment de l'enquête), les onze autres participants avaient entre 22 et 29 ans.

Alors que cette homogénéité n'était pas recherchée, elle nous semble, a posteriori, très riche pour la recherche. En effet, cette génération est celle qui a grandi avec le lecteur MP3. Les plus jeunes n'ont connu que cela, les plus âgés ont connu partiellement le Walkman ou le Discman (dans leur enfance, principalement). Mais tous ont utilisé le lecteur MP3 dans leur période d'adolescence, que l'on peut considérer comme la période d'appropriation et de définition de leurs usages médiatiques. Ils ont donc tous un historique d'utilisation de la technologie d'écoute assez semblable. Nous pouvons alors plus sereinement envisager de comparer les répondants sur d'autres dimensions qui peuvent expliquer les différences de pratiques, de types d'auditeurs. Un autre écueil possible de cet échantillon est la faible distance sociale entre l'enquêteur et l'enquêté. Bien que cela permette une proximité dans les références culturelles communes aux deux protagonistes, nous devons reconnaître que la position du chercheur reste néanmoins extrêmement distincte.

« Le chercheur originaire du milieu où il enquête, ou qui fait partie d'une même communauté linguistique (ou culturelle au sens très large) que ceux auxquels il s'intéresse, est toujours, parce qu'il est devenu à l'issue d'un long parcours scolaire un chercheur en sciences sociales, un intellectuel qui s'est extrait de son groupe ou de sa culture d'origine, et qui occupe une position nettement distincte de celles de ses « compatriotes ». » (Olivier de Sardan, 2008, p. 187)

Pour toutes ces raisons, nous estimons que le public recruté nous permet d'apporter des éléments valides pour l'interprétation de la pratique étudiée.

2. Carnet d'écoutes

Après un bref échange d'emails avec la personne pour confirmer la participation à l'enquête et ses modalités, nous fixions un rendez-vous afin de lui remettre le carnet. Cette première rencontre nous permettait d'engager une relation avec le répondant. Elle se déroulait dans un lieu propre à la personne (son domicile, son lieu de travail) ou dans un lieu au croisement de nos trajets respectifs (café, place publique). Lors de cette rencontre, nous expliquions brièvement notre recherche et ce qui lui était demandé de faire avec le carnet. Très concrètement, nous ne faisons que paraphraser ce qui était déjà inscrit à la première page du carnet (voir infra) mais cela permettait de s'assurer que les consignes étaient bien comprises. Nous lui donnions le carnet avec une enveloppe timbrée dans laquelle il n'avait plus qu'à le glisser pour nous le renvoyer par la poste. Ce détail permet d'éviter de la lenteur dans le renvoi du carnet puisque le répondant ne doit pas se responsabiliser pour trouver une enveloppe à la bonne taille et un nombre suffisant de timbres. Nous fixions ensemble une date pour le début de l'enquête. Généralement, la personne commençait le jour qui suivait la réception du carnet. Lorsque le début de l'enquête était différé, la raison en était que les deux semaines qui suivaient n'étaient a priori pas représentatives d'une pratique d'écoute habituelle (vacances, déplacement prolongé pour le travail). Bien que relativement consommatrice de temps (en déplacement, surtout), cette première rencontre avec le répondant nous apparaît aujourd'hui essentielle afin de créer une relation de confiance avec la personne mais aussi pour la motiver à compléter le carnet sérieusement. Nous pensons qu'il

est plus difficile de participer à une recherche « à la légère » lorsque l'on a rencontré la personne qui va réellement traiter les données, les interpréter et donner un sens aux pratiques relatées dans le carnet.

Lorsque nous y pensions, et donc pas systématiquement, nous envoyions un email à la personne après une semaine d'enquête afin de nous assurer que tout se passait bien et qu'il n'avait pas de questionnaire par rapport à la rédaction dans le carnet. Nous avons reçu aussi, quelques fois, des emails de répondants qui avaient des questions quant à la manière de rédiger. Certains avaient des doutes sur leur capacité à « bien faire » ce qui leur était demandé. Comme dit précédemment, la liberté dans la manière de rédiger était prévue dans le protocole et notre rôle s'est limité à les encourager dans leur manière personnelle de s'approprier le dispositif d'enquête.

À la réception du carnet, nous en détachions les feuilles, nous les numérotions avec les initiales de la personne et nous les scannions afin de conserver une version numérique et non annotée des données. Nous lisions ensuite l'entièreté du carnet afin d'avoir un aperçu global des pratiques de la personne. Nous avions une certaine curiosité à la lecture de ces carnets qui donnait la sensation d'ouvrir le journal intime d'un inconnu. La rédaction organisée en jour et la mise en récit de leurs pratiques ajoutaient à cette impression. Nous repassions ensuite en revue les différents épisodes d'écoute, nous en soulignions les aspects importants et nous indiquions, en marge du texte, les questions que certains passages soulevaient ou lorsque nous désirions revenir avec la personne sur un élément pour qu'elle le commente ou le développe. Dans un document texte, nous retranscrivions ensuite les éléments principaux de chaque écoute. Nous ne réécrivions pas tout le carnet mais uniquement les aspects qui semblaient être constitutifs de la pratique. Ce document a servi pour le codage par la suite. Nous imprimions ce document pour l'emporter lors de l'entretien mais, a posteriori, nous avons remarqué que nous ne l'avons pas utilisé. Nous nous basions exclusivement sur les pages du carnet du répondant. Cela nous a finalement aussi semblé plus pertinent lorsque nous devions demander au répondant de développer un passage et qu'il souhaitait lire lui-même ce qu'il avait écrit. Nous parcourions ensuite l'ensemble du carnet une deuxième fois pour nous assurer de n'avoir rien oublié.

2.1. Description du carnet

En fonction de nos objectifs méthodologiques, nous avons opté pour un carnet sans mise en forme. Autrement dit, pour chaque entrée dans le carnet, aucune structure de remplissage n'est proposée. Nous souhaitons, de la sorte, que chaque répondant trouve sa manière propre de le remplir, son style au niveau de la mise en forme et du contenu. Cette manière de faire est aussi plus propice à libérer l'expression (Alaszewski, 2006, p. 74; Elliott, 1997). Seul un bref guide d'instructions figurait en début de carnet. Nous expliquions ces mêmes instructions lors de la remise du carnet au répondant, en face-à-face. Même si la première partie des informations demandées aurait pu être structurée de manière plus formelle par nos soins (situation, gens présents, date, heure, etc.), il nous a semblé judicieux de ne pas le faire afin de lancer la personne dans une écriture plus naturelle et en continu. Par cet ensemble de choix, nous souhaitons que la personne se sente libre d'écrire sur les éléments qui lui semblent les plus intéressants et selon son langage propre. Nous pensons que cette liberté d'écriture est nécessaire afin d'atteindre une certaine authenticité dans la description du vécu de la pratique d'écoute mobile.

Nous avons opté pour un carnet au format A5 pour son aspect pratique, facilement transportable dans un sac. Nous avons choisi un carnet de type « atoma » qui a l'avantage d'être ordinaire (Alaszewski, 2006, p. 73) mais aussi de permettre à la personne d'enlever ou d'intervertir des pages. Ceci nous permet aussi d'enlever les pages remplies et de pouvoir utiliser le carnet à plusieurs reprises. Au verso de la couverture, nous avons indiqué les instructions suivantes, dans un style relativement informel et « user-friendly » (Alaszewski, 2006, p. 80). Nous nous sommes inspiré, entre autres, des consignes rédigées par Charlotte Kenten (2010, p. 17) dans sa recherche :

Merci d'avoir accepté de remplir ce carnet d'écoutes.

Emportez-le avec vous durant deux semaines afin de relater vos écoutes musicales.

Merci d'identifier chaque nouvelle écoute par la date du jour.

Dans un texte suivi, vous décrivez votre écoute mobile en précisant, entre autres, le lieu, l'heure, la durée d'écoute, ce que vous faites, ce que vous écoutez, s'il y a d'autres personnes etc. Ensuite, vous pouvez écrire vos pensées, réflexions, émotions en lien avec cette écoute. Ceci est *votre* journal personnel. Indiquez-y comment vous vous y prenez, et ce qui vous semble important, à propos de vos habitudes d'écoutes au quotidien.

Si vous voulez écrire une expérience qui n'a pas été rencontrée durant les deux semaines ou une impression générale sur l'écoute mobile, vous avez la place pour le faire également dans ce carnet.

Ne vous inquiétez pas pour votre écriture, l'orthographe et la grammaire. C'est le contenu qui est intéressant pour ma recherche.

Une partie du contenu de ce carnet peut être utilisée à des fins de publication de la recherche. Votre nom et les éléments en lien avec votre vie privée resteront anonymes.

Au terme des deux semaines de la tenue du carnet, vous pouvez me contacter afin que je le récupère et que nous puissions fixer un rendez-vous pour un entretien.

Merci encore !

Lionel Detry

[email]

[n° de téléphone personnel]

Nous pourrions adapter le carnet en fonction de ce que le répondant préfère. Par exemple, certains pourraient préférer le faire sous format électronique (comme Nick Prior (2014) l'a fait récemment) mais il n'y a pas eu de demande en ce sens. Par ailleurs, le carnet semble le plus adapté au caractère mobile de la pratique et des répondants. Trouver le format adapté au public d'une enquête n'est pas toujours évident et, parfois, c'est le hasard qui fait que le format choisi s'insère facilement dans les habitudes quotidiennes des enquêtés (Lewis, Sligo & Massey, 2005, p. 224).

3. Entretien avec l'auditeur-baladeur

L'entretien¹⁶ se déroulait toujours au domicile de la personne à un moment qui lui convenait. Nous souhaitons qu'elle se trouve dans un espace dans lequel elle se sentait à l'aise. Au niveau de la relation, nous pensons qu'il est important que ce soit le chercheur qui vienne rencontrer le répondant plutôt que le répondant qui vienne le rencontrer à son bureau, par exemple. Cette dernière option aurait pu, chez certaines personnes, créer un inconfort lié à des représentations et connotations du monde académique. Il y a eu quatre exceptions à cette habitude de rencontre au domicile. Elles sont toutes dues aux difficultés de se rencontrer à leur domicile, en-dehors des heures de travail, ou à une date qui arrangeait le chercheur et le répondant¹⁷.

Nous avons préparé une structure d'entretien. Nous commençons par poser des questions concernant la personne (âge, domicile, région d'origine, occupation professionnelle et/ou parcours de formation). Nous lui demandons ensuite de nous confirmer qu'elle nous autorisait à utiliser les données récoltées à des fins scientifiques, sous couvert d'anonymat. Ensuite, une discussion s'engageait sur l'expérience du carnet d'écoutes, comme le propose Kenten (2010, p. 8). Cela débordait déjà parfois sur des pratiques d'écoute. Mais généralement, nous demandions alors comment le répondant le remplissait (en fin de journée, juste après l'écoute) et s'il avait éprouvé des difficultés à le faire. Nous lui demandions s'il avait trouvé cela intrusif, c'est-à-dire si la demande de rédiger sur une partie de sa vie l'avait gêné, s'il s'était auto-censuré, s'il y avait certains aspects qu'il n'avait pas relatés volontairement. Nous lui demandions ensuite s'il avait l'habitude ou s'il avait eu l'habitude dans le passé de tenir un journal de bord, un journal intime ou, plus généralement, d'aimer écrire ou d'utiliser le passage par l'écrit pour se comprendre. Par cette question, nous souhaitons envisager si le passage par l'écrit était, pour certains, un frein dans l'explicitation de leur pratique et, à l'inverse, si pour d'autres, cela démontrait leur réflexivité par rapport à l'objet d'étude et à eux-mêmes. Nous développons plus loin les retours des répondants sur leur expérience de tenue du carnet.

Ensuite, nous lui demandions de présenter son dispositif technique, notamment parce que les répondants ne le mentionnaient que très peu dans leur rédaction. C'est d'ailleurs peut-être quelque chose que nous aurions pu demander de préciser dans le carnet. Nous souhaitons aussi que l'entretien commence par une relation matérielle à l'objet d'étude. En faisant parler de quelque chose d'a priori facile à expliquer, nous pouvions utiliser ces aspects techniques afin de monter dans les niveaux d'explication et en arriver aux usages et aux significations d'usage. Après cette introduction technique, l'entretien se développait en fonction des éléments présentés par la personne, les questions que nous lui posions ou les éléments qu'il amenait. Parfois, cette discussion prenait de l'ampleur et pouvait occuper jusqu'à la moitié du temps d'entretien. Ce n'était pas du temps perdu puisque, généralement, la personne développait elle-même des éléments que nous avons repérés dans le carnet. Cela nous permettait d'ancrer ses propos généraux dans des situations d'écoute à propos desquelles il avait écrit quelque chose. Mais, de manière générale, nous enchaînions ensuite avec un

¹⁶ Voir Blanchet et Gotman (1992) pour un manuel général au sujet de l'entretien.

¹⁷ Nous avons rencontré Igor dans un café près de son travail en fin de journée ; Pierre dans une loge d'artiste sur son lieu de travail en matinée ; Johanne dans un local commun de la faculté où elle étudie ; Grégory à notre domicile parce qu'il avait annulé au dernier moment notre rendez-vous qui devait avoir lieu chez lui et qu'il se sentait « redevable » de s'excuser et a proposé de faire l'entretien à notre domicile.

passage en revue des différents épisodes d'écoute. Nous ne relisons pas le carnet au répondant mais nous lui réexpliquions chaque écoute qu'il avait relatée. Nous faisons cela pour replonger la personne dans la situation et pour pouvoir, ensuite, poser des questions sur certains détails non indiqués ou lui demander de nous expliquer ce qu'il faisait à ce moment-là, comment il le faisait,... Nous demandions d'élaborer le discours sur des épisodes musicaux choisis en raison de leur différence par rapport à la pratique habituelle (Greasley & Lamont, 2009, p. 169). La répétition de pratiques semblables permet de définir des manières de faire ritualisées et les pratiques différentes ouvrent les interprétations dans d'autres directions.

Lorsque nous étions arrivés à la fin du carnet, nous passions en revue les thèmes de notre guide d'entretien. Nous avons repéré ces thèmes en fonction des résultats de notre phase exploratoire. La plupart des thèmes avaient déjà été abordés durant la partie principale de l'entretien où nous passions en revue les écoutes de la personne.

Nous terminions l'entretien en demandant si la personne avait d'autres éléments à ajouter et si elle connaissait d'autres personnes qui pouvaient participer à notre recherche. Cette demande a porté ses fruits, surtout lors des premiers entretiens.

Nous retranscrivions l'entretien dans son entièreté au moyen d'une méthode très simple. Le fichier audio était joué par un lecteur multimédia (VLC) et nous retapions le discours dans un fichier texte (TextEdit) afin de limiter les formatages du texte (comme c'est souvent le cas dans Word). Nous avons préféré cette manière de faire pour sa rapidité de retranscription. Lors de la phase exploratoire, nous avons utilisé un programme de retranscription qui écrivait le texte lorsque nous le dictions. Après une phase d'apprentissage par le logiciel de notre manière de parler, cette méthode est apparue assez efficace. Mais en retranscrivant nous-même à l'aide de notre clavier, nous nous sommes aperçu que la retranscription était plus rapide de la sorte et nous avons continué ainsi. Nous retranscrivions l'entretien dans son entièreté. Dans une démarche inductive, nous avons pensé qu'il était judicieux de tout écrire afin de pouvoir éventuellement percevoir plus tard des éléments qui pouvaient être significatifs au regard des autres répondants. De plus, avoir l'entièreté du texte nous a permis, par la suite, de faire des recherches par terme exact lorsque nous nous souvenions qu'un répondant avait utilisé tel mot ou avait parlé de tel sujet mais nous ne nous souvenions plus qui et à quel moment. Pour toutes ces raisons, nous pensons avoir procédé de manière judicieuse pour cette partie de la récolte et de la retranscription des données.

III. Méthode d'analyse de données

Nous avons codé les retranscriptions des carnets et des entretiens à l'aide de codes définis partiellement à partir des résultats de la phase exploratoire. Nous avons ensuite affiné le codage au fur et à mesure des entretiens en fonction de ce qui en ressortait. Pour le codage, nous avons utilisé un logiciel libre¹⁸ qui était suffisant pour réaliser les analyses dont nous avons besoin. Nous avons déjà utilisé ce logiciel lors de la phase exploratoire. Nous avons codé chaque entretien d'une seule traite afin de pouvoir rester cohérent dans les

¹⁸ TAMS Analyzer : <http://tamsys.sourceforge.net/>

informations que nous relient à chaque code. À la fin du codage d'un entretien dans son entièreté, nous le passons en revue afin de voir s'il n'y avait pas des éléments importants qui n'auraient pas été relevés et codés. Nous envisageons alors la création d'un nouveau code pour cela. Nous vérifions également que le même type d'information se retrouvait sous un code identique. Afin d'améliorer cette cohérence dans le codage, nous avons fait le point sur les codes utilisés après trois entretiens codés. Nous avons alors effectué une recherche par code sur les trois entretiens (et les trois carnets associés). Pour chaque code, nous avons parcouru les passages qui s'y référaient et nous avons analysé si nous avons utilisé le code selon la même logique dans chaque entretien. À partir de cela, nous avons inclus, dans le logiciel, une description de chaque code, c'est-à-dire de la manière dont nous l'utilisons pour le codage des données (voir annexes). Nous avons conçu cet ensemble de codes en imaginant les recherches que nous aurions besoin de faire pour l'analyse de nos données. Dès lors, les codes ne sont pas tous sur le même niveau hiérarchique. Par exemple, nous avons utilisé un code 'playlist' pour retrouver rapidement les passages où les répondants parlent de leur écoute de playlists. Néanmoins, ce code est en fait un sous-code du mode d'écoute de l'auditeur, à côté d'autres modes d'écoute (aléatoire, par exemple). De plus, nous avons codé aussi de la sorte les passages concernant l'organisation de leur collection sous forme de playlist (ou non). À ce moment-là, ce code devient un sous-code du code 'organisation'.

Lors de l'étape suivante, nous avons réalisé un premier tableau afin de comparer les éléments apportés par chaque répondant au sujet de chaque code prédéfini (voir annexes). Ceci a permis d'observer et de comparer la manière de faire et la pensée de chaque répondant en lien avec le codage des entretiens. Concrètement, chaque ligne du tableau Excel est un code, chaque colonne est un répondant. Ce travail fastidieux était la première étape de désenfouissement de la matière et de mise à plat des résultats. Nous avons pu de la sorte nous rendre compte que de nombreux éléments se retrouvaient dans plusieurs codes, ce qui alourdissait évidemment le travail. La raison de cela est, entre autres et comme nous l'avons dit précédemment, la non hiérarchisation des codes utilisés.

Afin de pallier à ce problème et pour observer les résultats sous un autre angle, nous avons réalisé un deuxième tableau Excel (voir annexes). Les répondants toujours en colonne, nous avons introduit, en lignes, les idées développées par chaque répondant. Après l'analyse du premier répondant, nous avons déjà pu organiser ces idées par thèmes qui recoupaient généralement le codage utilisé. Nous avons donc pu confirmer que les codes utilisés étaient judicieux. Cette nouvelle organisation des codes nous a aussi permis de les hiérarchiser en fonction d'autres idées. Certains codes ont aussi montré rapidement leurs limites. Par exemple, nous avons utilisé le code « association » pour repérer les associations de l'écoute avec l'humeur, l'émotion, les souvenirs ou le paysage. Cette approche n'était pas la bonne et était superflue. Par le travail au moyen de ce second tableau, ce code n'est plus apparu dans les résultats mais il est resté en filigrane d'autres codes. Au fur et à mesure que nous avançons dans l'analyse des répondants, des lignes (donc des idées) s'ajoutaient et nous pouvions les placer en fonction de la première hiérarchie établie ou revoir cette hiérarchie. Nous pouvions aussi, pour chaque répondant, voir les cases qui étaient vides parce qu'il s'agissait d'une idée évoquée par un précédent répondant mais pas par celui analysé. Ceci nous permettait de peaufiner la description des résultats en envisageant si nous n'avions pas des informations concernant ce point précis dans les données récoltées au

sujet du répondant. Cette approche nous permettait aussi d'affiner les comparaisons en ajoutant parfois des informations qui avaient pu passer en arrière-plan d'une idée évoquée par ailleurs.

IV. Limites de la méthode utilisée

Comme chaque méthode, celle-ci comporte des limites (Conway, Ikram Nasr, Roussel & Sassi, 2006). La première, liée à cette liberté du répondant, est un risque d'hétérogénéité du contenu des carnets. Cette diversité peut aussi bien se trouver au niveau de la quantité (le nombre d'écoutes et la précision des descriptions de chacune) que de la manière de parler de sa pratique. Si la diversité des carnets est trop grande, le risque pourrait être une difficulté de comparaison entre des contenus trop hétéroclites (D. Atkinson, 1985). Dans notre cas, cette différence peut se voir comme une richesse si l'on considère que la manière de parler de sa pratique dit déjà beaucoup de la signification que la personne donne à son écoute ou à la musique en général. De plus, la non-uniformisation du contenu permet aussi d'ouvrir la recherche à de nouveaux thèmes de discussion. Enfin, le risque est faible d'obtenir des résultats trop diversifiés pour pouvoir être comparés. En effet, les instructions guident déjà les répondants et l'entretien avec la personne permet de recadrer le propos et de discuter de thèmes qui ne sont pas évoqués dans le carnet.

La deuxième limite peut être la lourdeur du dispositif de recueil et la démotivation de la personne au cours de l'enquête (voir notamment Bolger, Davis & Rafaeli, 2003). Dans notre cas, et en comparaison avec d'autres types de journaux de bord, le dispositif était relativement léger, le compte-rendu d'écoute peu fréquent sur une journée et la motivation relativement élevée dès le début. En effet, même si nous demandons aux répondants de s'arrêter pour remplir le carnet, de réfléchir à ce qui s'est passé durant leur écoute, il s'agit de personnes qui aiment écouter de la musique et qui sont tous volontaires pour le faire. Pour certains d'entre eux, parler de musique fait partie de leur passion pour leur pratique et, même, l'augmente. Comme montré dans une autre recherche, la motivation à la participation est plus élevée lorsque la recherche porte sur une question spécifique et liée au quotidien de la personne (Lewis, Sligo & Massey, 2005, p. 224).

Une troisième limite est la différence qui peut exister entre les répondants dans leur habitude ou goût pour l'écriture en général et l'écriture de soi, en particulier (Elliott, 1997). Ce goût pour l'écriture n'a pas été un frein pour le recueil de données. Cependant, une discussion à ce sujet avait cours lors de l'entretien. Une hypothèse sous-jacente était qu'un goût pour l'écriture était corrélé avec une plus grande réflexivité sur sa propre pratique.

Une quatrième limite de cette méthode est le temps nécessaire au chercheur pour traiter cet ensemble de données, d'autant plus que les carnets ne sont pas structurés par le chercheur. Il s'agit en effet de récolter les carnets, les lire, les coder, les analyser, réaliser l'entretien sur base de ce carnet, retranscrire l'entretien, le coder, l'analyser. La solution à cette limite est d'ajuster le recueil de données et sa durée en fonction de cette variable et donc de déterminer le nombre de répondants dont il est possible de recueillir les idées en tenant compte de la quantité de données à traiter. Par ailleurs, malgré le nombre de répondants peu élevé, le chercheur gagne en précision, en qualité et en sophistication des données (Wheeler & Reis, 1991, p. 349).

La dernière limite, relativement fréquente en sciences sociales, est la désirabilité sociale. Le répondant peut en effet décider d'écrire ce qui lui semble être attendu par le chercheur dans le but d'être « bien vu » par celui-ci ou, du moins, de faire correspondre ses expériences à ce qui est culturellement et socialement acceptable. Pour cette limite, l'entretien à la suite du carnet permet d'explicitier des pratiques et de remettre la personne face à ce qu'elle a écrit. S'il peut être facile de maintenir un discours sur la durée d'un carnet, il est plus difficile de rester cohérent dans un mensonge tout au long d'un entretien où le chercheur creuse en profondeur les réponses apportées (Zimmerman & Lawrence, 1977, p. 491).

Pour ces raisons, l'entretien est primordial dans la méthode choisie. Les méthodes mixtes sont efficaces pour déjouer les biais inhérents à chaque méthode singulière et elles permettent une triangulation des résultats (Lewis, Sligo & Massey, 2005, pp. 217–218). En réalisant un entretien sur base du carnet, nous forçons le répondant à « remplir les blancs » qui subsistent dans l'écriture. Par la verbalisation, il peut aller au-delà du descriptif et toucher à la représentation (Zimmerman & Lawrence, 1977, p. 491). Le recours à l'entretien permet de limiter la mauvaise interprétation des données. Pour les répondants qui sont moins à l'aise avec l'écrit, cela leur permet de mieux exposer leurs idées (Kenten, 2010, p. 4). En appuyant l'entretien sur le texte que la personne a elle-même écrit, nous nous plaçons dans un type d'entretien proche de l'entretien d'auto-confrontation (Cahour, 2006) qui vise non pas une explication de l'activité mais une distanciation du sujet par rapport à son activité.

« La confrontation aux traces place l'acteur dans une posture réflexive vis-à-vis de sa propre activité. Ces traces sont un support, un médiateur, soit pour se rappeler et décrire l'activité juste passée, soit pour la réélaborer. La situation de confrontation fournit une occasion instrumentée de faire retour sur son expérience, de s'y arrêter quelque temps, de s'extraire du feu de l'action dans laquelle le vécu était inscrit pour déplier ce qui s'y passe, en le mettant en mots, en prenant le temps d'essayer de retrouver finement ce qui s'y déroulait, d'analyser, comparer, évaluer pour produire et reformuler le sens de l'activité autour de ces traces. » (Cahour & Licoppe, 2010, p. 247)

La différence de notre méthode avec ce type d'entretien est que les traces qui servent de support pour la confrontation, sont des traces de première main et de bas niveau (souvent une vidéo de la personne dans une activité). Dans mon cas, les traces utilisées sont de deuxième main (l'activité d'écriture au sujet de la pratique étudiée) et de niveau plus élevé (l'écriture suppose une distance, une réflexion). Mais le principe reste le même. Il s'agit d'utiliser une trace afin de pousser plus loin l'explicitation d'une activité par la personne et donc de toucher à une meilleure compréhension des mécanismes qui sont en cours durant l'activité.

Il est conseillé de réaliser l'entretien peu de temps après l'activité analysée (Cahour & Licoppe, 2010, p. 251; Cahour, 2006). Nous recevions souvent le carnet rempli dans la semaine suivant la fin de l'enquête. A la réception de celui-ci, nous contactons le répondant afin de le remercier, de l'assurer de la bonne réception du carnet et de fixer un rendez-vous pour l'entretien. En fonction des occupations de la personne et du chercheur, l'entretien avait lieu entre une semaine plus tard (le plus fréquemment) et deux semaines plus tard. Ceci signifie que l'entretien se déroulait, en moyenne, entre deux et trois semaines après la fin de la rédaction du carnet. Le temps maximum écoulé entre le dernier jour du carnet et le jour de l'entretien était de un mois. Malgré ce temps écoulé, nous n'avons pas observé de problème de mémoire de la part des répondants. Les

quelques oublis concernaient principalement des détails liés à l'activité ou à la situation, qui avaient peu d'implication par rapport aux éléments dont nous avons besoin pour notre recherche. Dans l'ensemble, nous avons plutôt été étonné des souvenirs des auditeurs par rapport à leurs expériences d'écoute. Lorsque nous leur rappelions une situation d'écoute, il leur arrivait fréquemment de se remémorer la situation et de la décrire avec plus de détails que ce qui était écrit dans le carnet ou de se souvenir de la musique écoutée à ce moment-là. Comme certains avaient parfois noté les artistes écoutés, nous pouvions en effet vérifier l'exactitude de leurs souvenirs. Selon nous, la bonne mémoire de ces événements se justifie par la particularité de l'expérience d'écoute. Comme elle peut être très forte pour certains auditeurs, elle laisse aussi des traces importantes dans la mémoire (mentale et physique) de ceux-ci. La description de la situation d'écoute fait revivre à l'auditeur l'expérience décrite et lui permet de mieux expliciter celle-ci, comme dans les entretiens d'explicitation (Vermersch, 1994, pp. 56–57). Par ailleurs, le temps peut aussi être un adjuvant à la réflexivité. Il permet à la personne de porter un regard plus distancié par rapport à la période du carnet dans son ensemble et de pouvoir appréhender sa pratique de manière plus globale.

V. Retour sur la participation des répondants à la recherche

Tous les répondants ont participé activement à notre recherche. Il existe une variabilité dans la quantité de texte écrit. Certains aiment rédiger un long texte réflexif sur l'épisode d'écoute, d'autres décrivent simplement les situations avec un bref commentaire sur l'expérience d'écoute.

« J'écoute Pink Floyd, l'album « Animals », dans le tram. Les mélodies sans fin des guitares hypnotiques renforcent le mesmérisme habituel du défilement matinal des fenêtres du tram. Le roulement du paysage urbain me fait replonger dans cet ouvrage sur la justice internationale. Matin. Musique. Tram : espace de réflexion et antichambre de l'instruction. » (Thibault, carnet)

« Écouté dès la descente de l'escalier, préférable aux ascenseurs pour débiter l'écoute au bureau. SMS tapoté pour annuler le tennis sur le chemin de Parc et lecture de l'Economist ensuite. Toujours en retard pour la lecture du magazine, je ferais bien d'avancer ce soir. Terminé par un Gorillaz. » (Igor, carnet)

La qualité d'écriture est aussi variable et dépend du goût pour celle-ci. En effet, nous souhaitions envisager un lien éventuel entre une pratique habituelle d'écriture de soi et une plus grande réflexivité. Lors de l'entretien, nous demandions au répondant s'il avait l'habitude d'écrire à propos de lui-même. Nous ne pouvons pas établir un lien direct entre ces deux éléments mais nous avons pu remarquer que les personnes qui aimaient l'écriture rédigeaient des textes plus longs et avec un style plus recherché.

Les répondants remplitaient leur carnet à trois périodes habituelles.

- Ils écrivaient juste après l'écoute, généralement en arrivant à leur destination (lieu de travail, domicile).
- Ils écrivaient en fin de journée et relataient les différents épisodes d'écoute, parfois à partir de notes prises durant ou juste après l'écoute.

- Ils écrivaient plus rarement durant l'écoute mais cela permettait de ne pas oublier un aspect important ou d'anticiper l'impossibilité d'écrire à un autre moment dans la journée.

« La plupart du temps quand j'écrivais, en fait, j'étais en même temps en train d'écouter de la musique. Donc parfois, j'écrivais de manière simultanée, un petit peu ce qui me venait. Parfois, j'écrivais en relatant des expériences d'écoute, genre l'expérience du matin et, en même temps, l'expérience du soir ou un truc comme ça. Ca m'est arrivé une fois ou deux d'écrire, je crois, un ou deux jours après. Mais d'avoir encore quand même les images en tête et un ou deux éléments de réflexion que je m'étais faits à ce moment-là et je me dis « ça, il faut que je garde ». » (Benjamin, entretien)

A quelques exceptions près, les rapports d'écoute étaient donc écrits rapidement après la pratique, notamment pour ne pas oublier des éléments importants. En plus des rapports sur les pratiques quotidiennes, certains ont terminé le carnet par un commentaire général sur leur pratique ou sur leur expérience du carnet, comme cela était proposé dans les consignes (Kenten, 2010, p. 7).

La plupart des répondants ont pris du plaisir à tenir le « journal intime » de leurs écoutes, notamment parce que cela leur mettait sous les yeux des aspects d'eux-mêmes qui n'étaient pas explicites.

« En fait je me suis rendu compte, et c'est ça que je te disais quand on parlait par mail, ça m'a montré à quel point j'avais une vie métro-boulot-dodo (rires). Horrible. Je vois les heures quand je pars, c'est à dix minutes presque la même heure, j'écoute la musique à la même heure, j'étais là « oh mon Dieu... ». » (Perrine, entretien)

L'acceptation et la bonne tenue du carnet durant les deux semaines sont déjà un gage de qualité des données. L'implication personnelle en tant qu'ethnographe de notre recherche est liée à la passion qu'ils ont pour le sujet étudié. Lors de l'entretien, les répondants témoignaient du plaisir qu'ils avaient eu d'écrire au sujet de leurs écoutes.

« Et puis voilà, j'avais ce cahier avec moi et, au fur et à mesure, c'était... J'ai pris du plaisir. J'aime bien écrire de manière générale donc... Voilà, j'ai entretenu ma petite relation avec mon carnet. » (Benjamin, entretien)

Cet effet thérapeutique de l'écriture donne un gain en autonomie à l'individu. En écrivant, il développe une meilleure compréhension de lui-même et de son quotidien (Travers, 2011, p. 215). Pour certains, l'obligation d'écrire tous les jours leur a permis d'expérimenter les bénéfices de l'écriture sur leur personne. Alors qu'ils n'avaient jamais réussi à tenir un journal intime très longtemps, le cadre de la recherche les a forcés à le faire. Quelques répondants ont ainsi pu percevoir les effets positifs que cela pouvait avoir sur leur bien-être ou comme outil pour mieux se comprendre.

« Je me suis toujours dit que ce serait cool de le faire parce que je sais les... tu vois, juste les bienfaits de l'écriture, juste pour toi, ça peut être quelque chose d'intéressant. Et là, d'ailleurs, j'ai acheté un petit carnet parce que j'ai envie d'écrire juste une petite page comme ça, voilà, de dire ce que je ressens. Je trouve que ça fait du bien. Ca te structure un peu. (...) j'ai jamais tenu vraiment, même vraiment pas du tout. Là, j'ai l'impression que je pourrais vraiment le faire. Le fait de m'avoir forcé, j'ai encore plus ressenti les... (...) Je me suis rendu compte que ça faisait vraiment du bien. Et tu te dis « ah

oui, c'est vrai que j'ai pensé à ça, à ça... ». Et vraiment pour moi, personnellement, ça m'a structuré. Beaucoup. J'ai envie de le faire mais est-ce que j'arriverai encore à trouver du temps, à chaque fois pour, vingt minutes, une demi-heure... » (Romain, entretien)

Chez certains, la relation intime créée par l'écriture se remarque dans certains passages où ils détaillent des éléments très personnels de leur vie, qu'ils soient joyeux ou tristes.

« The Mars Volta m'a remonté pour toute la semaine et prolonge étrangement l'euphorie du baiser de Marie : la musique fait perdurer la joie ! » (Thibault, carnet)

Alicia relate une pratique lors de laquelle elle exprime une grande colère envers une autre personne. Dans le carnet, à la suite de ce qu'elle a écrit au sujet de cette personne, elle indique en P.S. :

« Je m'excuse Monsieur le lecteur pour cette diatribe haineuse. Il est vrai que je n'aime pas du tout cette fille mais je ne la déteste pas à ce point non plus. Mais puisqu'il s'agit d'être sincère quant à mon écoute, eh bien voilà : apparemment le hip-hop mexicain et le gangsta rap me donnent des envies de meurtre. Je me dis qu'il serait peut-être plus judicieux pour ma santé émotionnelle d'en réduire l'écoute au minimum. » (Alicia, carnet)

Cette intimité a joué un rôle positif dans la relation interpersonnelle et était même augmentée lors de l'entretien, malgré la présence physique du chercheur. Compte tenu de certains détails personnels développés dans les carnets et lors des entretiens, nous pouvons assurer que chaque répondant a été honnête dans ce qu'il a relaté au sujet de sa pratique d'écoute. Nous pensons qu'une personne qui se dévoile au sujet de sa vie privée ne cache pas des éléments relatifs à une pratique culturelle qui a peu de risque d'être mal considérée par un interlocuteur. Il y a eu peu d'éléments sur lesquels nous avons pensé que la personne ne disait pas tout ou nous cachait volontairement des choses. Si elle l'a fait, c'est probablement qu'inconsciemment, elle s'était fixé ses propres limites du dévoilement. Lorsque la question à ce sujet a été posée, aucun répondant n'a déclaré avoir consciemment retenu ou caché certains éléments. Comme le signalait un des répondants, si c'était le cas, il ne pouvait pas le dire parce qu'il l'aurait fait inconsciemment. Certains se justifiaient même par le dévoilement qu'ils avaient montré au sujet de leur vie privée.

Dans le cadre des conclusions, nous revenons sur les limites de la méthode utilisée et les possibilités d'amélioration de celle-ci.

PARTIE IV : RESULTATS, INTERPRETATIONS ET

PORTRAITS COMMENTES

Chapitre 7. Analyses et interprétations des résultats

L'analyse de données a abouti à la création d'un tableau Excel qui consiste en une organisation des idées développées par les répondants (voir annexes : 'analyse descriptive par idée'). Ce tableau est organisé en fonction des thèmes abordés afin de pouvoir comparer les discours et les usages des auditeurs à propos d'une série d'éléments liés à la pratique étudiée. Ce tableau est le résultat du désenfouissement progressif de la matière contenue dans les données. Il a servi de base de travail pour toute cette partie de description et d'interprétation des résultats.

Nous avons attribué une couleur à chaque sous-partie de ce chapitre (voir, ligne 2 du tableau). Nous avons ensuite appliqué ces couleurs aux idées, thèmes présents dans la troisième colonne afin de classer ces éléments selon la sous-partie dans laquelle ils se retrouvaient. Par exemple, la couleur orange correspond aux éléments techniques de la pratique et au point 1 du point I consacré aux usages. Nous avons alors synthétisé les informations des différentes lignes / idées et regroupé des éléments qui avaient une logique identique. Les couleurs utilisées selon la structure de nos résultats ne sont pas exclusives. Certaines lignes ont apporté des informations pour plusieurs points étudiés. Nous avons choisi de ne pas appliquer différentes couleurs à une même ligne afin de favoriser la lisibilité du tableau.

Ce regroupement selon une structure et des logiques identifiées est un apport de notre recherche. Nous proposons une lecture de la pratique d'écoute musicale mobile et montrons comment elle se construit, en situation, à partir d'habitudes, de relations avec la situation et, surtout, d'une pensée sur la pratique qui oriente celle-ci pour en faire une création personnelle de l'auditeur. La pratique d'écoute est une co-construction de l'auditeur à partir d'aspects qu'il maîtrise plus ou moins grandement : son dispositif technique, la situation d'écoute, le choix de la musique, les intentions qu'il projette sur son écoute, les effets ressentis et ses représentations sociales.

Dans ce chapitre, nous décrivons et interprétons les « manières de faire » des usagers, comment, au moyen de leur appareillage technique, ils composent leur écoute et la justifient dans leurs discours. Nous voyons apparaître la construction progressive de pratiques situées et pensées qui, loin des discours au sujet de celles-ci, confirment leur importance et leur qualité.

I. La description des usages

1. La définition et l'appropriation d'un dispositif technique d'écoute mobile

Afin de réaliser son écoute, l'auditeur-baladeur doit configurer son dispositif d'écoute musicale mobile qui se compose d'un lecteur MP3, d'écouteurs et d'une méthode d'accès et d'organisation de la collection musicale. Le choix de ces trois éléments est une étape de composition pour l'auditeur. Selon une représentation de sa

pratique d'écoute mobile, il envisage un type de dispositif qui actualise cette idée de sa pratique. Il perçoit alors les éléments techniques des machines comme des affordances, des ressources pour réaliser sa pratique. Chaque technologie comportant également ses contraintes, l'utilisateur doit s'accommoder de celles-ci et trouver comment se les approprier pour réussir son écoute. L'appropriation du dispositif se déroule en deux étapes et deux types d'activités. Avec la numérimorphose, l'auditeur doit d'abord gérer une collection musicale qui va lui permettre d'écouter de manière mobile. Il doit ensuite interagir avec un dispositif technique qui actualise l'écoute de la collection ainsi préparée et entretenue.

1.1. L'accès, la gestion et l'organisation de la collection musicale

1.1.1. L'accès à la musique

En 2016, en Belgique, l'accès à la musique sous format numérique peut se faire de deux manières principales. Soit l'auditeur a une collection de fichiers MP3 qu'il organise dans un logiciel (comme iTunes) ou dans des dossiers numériques. Soit il écoute de la musique en streaming via des plateformes telles que Spotify ou Deezer (les deux plus répandues¹⁹). Ces deux modes d'accès à une collection musicale ont des logiques techniques qui leur sont propres et qui, comme toutes spécificités techniques, orientent l'usage de l'utilisateur.

Le streaming

Chez les personnes interrogées, seule une personne utilise Spotify comme mode d'accès principal à sa musique. En passant sur Spotify, Grégory a mis de côté sa collection de MP3 et écoute sur Spotify soit en étant connecté à internet, soit en écoutant ce qu'il a synchronisé sur son téléphone²⁰. En payant 9,99€ par mois, il n'écoute plus que via cette plateforme parce qu'il y a accès à tout ce qu'il veut (un catalogue de 30 millions de titres), que cela lui permet de synchroniser plusieurs appareils et qu'il estime que la gestion de sa collection de MP3 lui prenait du temps. Il n'a donc qu'une collection musicale accessible via son smartphone et son ordinateur. Son utilisation via un accès à un service plutôt qu'à la possession de fichiers l'aide aussi à surmonter sa peur de perdre toute sa musique. Lorsqu'il avait une collection de MP3, il payait un service d'Apple qui permettait une sauvegarde de sa collection.

Alors qu'il pensait reproduire sa collection numérique sur Spotify, il a réalisé que le système ne permettait l'enregistrement dans sa collection que d'un nombre limité de titres²¹. Cette contrainte le force alors à organiser sa collection en playlists ou à aller chercher un album quand il désire l'écouter. Une autre contrainte est liée à l'application sur son téléphone. Si elle lui permet d'écouter sa musique où il veut, elle n'est pas très

¹⁹ Deezer annonce 6 millions d'abonnés payants dans le monde (www.deezer.com - consulté le 3 mars 2016), Spotify a presque 30 millions d'abonnés payants dans le monde (<http://geeko.lesoir.be/2016/02/17/spotify-se-rapproche-des-30-millions-dabonnes-payants>, consulté le 3 mars 2016). La plateforme Apple Music revendique 10 millions d'abonnés mais n'était pas encore active au moment de la récolte des données (<http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/news/apple-music-10-million-users-user-number-spotify-a6806036.html>, consulté le 23 mars 2016).

²⁰ Spotify autorise un mode d'écoute « hors ligne » qui permet de synchroniser 3333 morceaux que l'auditeur peut alors écouter sans être connecté à internet (<https://support.spotify.com/be-fr/learn-more/guides/#!/article/listen-offline/?in=search>, consulté le 3 mars 2016).

²¹ Cette limite est fixée à 10000 (voir notamment : <https://community.spotify.com/t5/Help-Desktop-Linux-Windows-Web/New-update-SAVE-option-is-there-a-limit/td-p/738551>, consulté le 24 février 2016).

ergonomique et il est moins aisé d'y naviguer, ajouter des titres, etc. Il l'utilise donc principalement pour l'écoute mais pas pour la gestion de sa collection pour laquelle il préfère l'ordinateur : écran plus grand, clavier, souris, application plus réactive.

Les autres répondants utilisent Spotify ou Deezer en complément de leur collection de MP3. Ceux qui l'utilisent se contentent de la version gratuite (seul Pierre paie pour l'accès sans publicité), souvent par manque de moyens financiers. L'écoute en streaming a lieu alors sur leur ordinateur et leur sert à écouter des nouveautés, des titres qu'ils ne possèdent pas, à collaborer à des playlists, à écouter des playlists proposées par le service.

iTunes et les dossiers « musique »

13 répondants écoutent une collection de MP3. 10 gèrent cette collection via le logiciel iTunes et 3 organisent leur musique dans des dossiers sur leur ordinateur. Le choix de l'un ou l'autre est en lien avec l'appareil utilisé pour l'écoute. Les utilisateurs d'iPod ou d'iPhone doivent utiliser iTunes pour gérer la synchronisation de leur musique (et de leurs applications dans le cas de l'iPhone). Les 3 autres ont leur musique dans un dossier sur leur ordinateur. Ils mettent de la musique sur leur lecteur MP3 ou leur téléphone en y glissant les fichiers qu'ils désirent y écouter. Le choix de l'un ou l'autre est donc tout à fait corrélé au baladeur utilisé.

Selon une approche technique, il serait plus logique que chaque auditeur passe à l'écoute en ligne qui permet, pour une somme assez minime, d'écouter presque toute la musique commercialisée. Néanmoins, l'habitude d'écouter sa propre collection que l'auditeur a mis du temps à constituer, le besoin de s'équiper en conséquence et l'aspect financier restent des contraintes pour le remplacement de l'un par l'autre. Nous voyons une transition douce où l'écoute en ligne est utilisée pour l'accès à un catalogue important, même avec la présence de publicités. Comme nous allons le voir, les usagers écoutent encore avec des appareils dédiés uniquement à l'écoute musicale. L'écoute sur téléphone portable n'est pas favorisée surtout pour des questions techniques. Nous pensons qu'il y aura un remplacement progressif du MP3 vers le streaming quand les conditions techniques seront plus favorables à l'usager : batterie des téléphones plus performantes, interfaces plus réactives, accès à l'internet haut-débit à tout endroit, possibilité d'isoler l'écoute des autres fonctions du téléphone. Il faut aussi prendre en compte la viabilité économique de ces plateformes de streaming. Actuellement, ces plateformes sont déficitaires et la rétribution correcte et équitable des artistes pose question.

1.1.2. L'organisation de la collection

Nous avons présenté dans la partie théorique ce que la numérisation changeait à l'organisation d'une collection musicale. Sous le terme générique d'organisation, nous considérons : la gestion des fichiers informatiques, l'ajout de morceaux à la collection, la création de structures organisatrices (les playlists), la sélection de la musique à déposer sur le baladeur et la technique pour synchroniser la collection et le baladeur.

La gestion de la collection

Les utilisateurs passent peu de temps à gérer leur collection musicale numérique. Contrairement à ce qui était le cas il y a encore quelques années, l'espace nécessaire pour stocker une grande quantité de MP3 n'est plus un problème qui doit être traité. Les disques durs intégrés aux ordinateurs de même que les disques durs externes sont suffisamment volumineux pour contenir plusieurs dizaines de milliers de MP3, ce qui est plus que ce que la majorité des répondants possèdent. Leur collection est composée en partie de musiques qu'ils ne connaissent pas, qu'ils ont amassées au fil des ans en récupérant des MP3 auprès de leurs pairs. Mais ils considèrent qu'ils ne doivent pas faire le tri dans cette masse simplement parce qu'ils ont la place pour la stocker, ils se disent que cela pourrait peut-être servir et que cela prendrait beaucoup de temps à trier (et ils n'ont pas envie de passer du temps à ça). Dans leur recherche, Granjon et Combes soulignent que les experts reviennent à une collection plus modeste après une étape d'accumulation (Granjon & Combes, 2007, p. 321). Nous voyons que ce n'est le cas que de Perrine. Les autres répondants ne le font pas et trouvent d'autres manières de faire apparaître leur collection au milieu d'un stock qu'ils conservent.

Nous proposons une première catégorisation des auditeurs en fonction du nombre de titres qu'ils ont dans leur collection.

Taille de la collection (en nombre de titres)	Auditeurs
< 1000	Camille, Perrine, Alicia, Igor, Maud ²²
1900 - 4000	Murielle, Emilie, Johanne
> 4000 (mais en réalité, > 10000)	Thibault, Benjamin, Denis, Pierre, Grégory, Romain

Tableau 3 : catégorisation des auditeurs en fonction de la taille de la collection

Tous les auditeurs qui ont plus de 10000 morceaux dans leur collection (Thibault, Benjamin, Denis, Pierre, Grégory, Romain) sont des hommes. Nous verrons dans les pages qui suivent si cette catégorie peut être renforcée par des pratiques d'organisation spécifiques aux auditeurs en fonction de la taille de leur collection. Avant de proposer notre propre typologie, nous utilisons pour le moment la typologie de Granjon & Combes

²² Nous avons décidé de placer Igor dans la première catégorie. Même s'il possède énormément de MP3 chez lui, sa collection de musique n'est en fait qu'un millier de MP3 qu'il met sur son iPod. Il n'écoute jamais le reste. Pour Maud, nous n'avons pas de données exactes de la taille de sa collection mais, lorsqu'elle met de la musique sur son baladeur, elle n'y met que 500 titres environ alors qu'elle pourrait en mettre beaucoup plus. Sa pratique nous donne plutôt l'impression de quelqu'un qui, comme Igor, écoute généralement la même chose dans une collection restreinte. Nous n'avons pas de données exactes pour Alicia non plus. Nous avons compris que la gestion de la collection ne l'intéresse pas trop, qu'elle a beaucoup de musiques que son copain lui a mises sur iTunes mais qu'elle ne connaît rien. Comme les deux autres, elle écoute une petite collection de musique.

(2007) en considérant les auditeurs qui ont une collection de plus de 10000 titres comme les experts et les autres comme les profanes.

Les auditeurs ajoutent de la musique à leur collection de manière plus ou moins fréquente et plus ou moins importante.

« Je suis du genre à pas mal récupérer la musique chez mes amis et donc je me retrouve avec des arrivages de 5 gigas à la fois. Et j'embarque de A à P, par exemple. Enfin, tout ce que je peux. Quand ça c'est fait... je bourre à fond et une fois que ça c'est fait, je vire et, éventuellement, je garde... Je garde quand même souvent quelques trucs parce que je me dis, allez, c'est des nouveautés que j'ai découvertes, que j'aime bien, ça, je vais les garder accessibles pour pouvoir éventuellement faire découvrir à d'autres potes. Et puis je remets d'autres trucs... » (Benjamin, entretien)

« J'ai téléchargé, quoi... 25 chansons il y a 3-4 semaines et je fais ça, disons, trois fois par an. Donc je rajoute environ 25 chansons trois fois par an. » (Igor, entretien)

Ces deux extraits nuancent les résultats de Granjon et Combes (2007) qui observent que les experts s'appuient sur les compétences de certains (comme Benjamin et ses amis) mais que les profanes avaient plus tendance à copier en masse de la musique et de faire le tri après (ce que Benjamin fait mais pas Igor, pourtant un profane). Tous les auditeurs suppriment parfois des doublons ou certaines chansons qu'ils détestent et qu'ils ne veulent plus entendre. Comme dit plus haut, il n'est plus nécessaire de faire le tri dans la collection en raison de la place disponible sur les disques durs. Murielle fait ce nettoyage quand elle ne sait pas quoi faire et qu'elle est devant son ordinateur.

Les métadonnées des morceaux sont souvent correctes. Jusqu'il y a peu, ces données attachées au MP3 (artiste, album, numéro de piste, etc.) étaient parfois défectueuses parce que les auditeurs téléchargeaient beaucoup de MP3 sur les réseaux de peer-to-peer. Lorsque l'on importait des titres d'un CD, elles n'étaient pas toujours disponibles non plus et il fallait alors les encoder soi-même. Cette question de la gestion des métadonnées n'est plus problématique aujourd'hui parce qu'elles sont reconnues lorsque l'on importe un CD, les MP3 achetés sont bien « taggés » et la question ne se pose pas pour les plateformes de streaming puisque la gestion des métadonnées est prise en charge par le système. Cependant, certains font encore face au problème d'absence de métadonnées correctes et sont énervés par le fait de devoir les corriger parce qu'ils veulent que ce soit propre, bien annoté.

« Ici, j'en ai pris chez ma sœur, ils sont pas nommés et ça m'énerve. (...) Ça m'énerve parce que parfois, voilà, c'est des vieux morceaux de jazz ou quoi et... je vais tous les mélanger et alors... j'aime pas. Et donc, petit à petit, je mets les noms. » (Perrine, entretien)

Pierre le fait surtout pour les morceaux ajoutés par son fils afin d'avoir une collection correcte, au niveau des titres et de la qualité sonore.

« Malheureusement mon idiot de fils qui est aussi connecté sur mon ordinateur ne tagge pas du tout lui. Il met juste le titre, avec une faute d'orthographe, et le chanteur ou le groupe ou Dieu sait quoi. Je passe parfois des heures entières à retagger des chansons les unes après les autres. (...) Je prends le temps de le faire, de retélécharger parfois une bonne version et pas l'espèce de version pourrie qu'il a téléchargée. » (Pierre, entretien)

Hormis ces quelques opérations de nettoyage, l'organisation de la collection consiste à faire apparaître ce qui constitue réellement la collection de l'auditeur (comme les experts de Granjon & Combes (2007)). Cette opération peut s'observer à différents moments : le premier moment est l'organisation dans la collection elle-même par la création de playlists qui permettent de regrouper des morceaux. Le deuxième moment est la sélection de musique qui est faite pour mettre sur le lecteur MP3. Nous verrons que les deux sont également liées.

L'organisation en playlists

La création de playlists n'est pas une pratique de tout utilisateur. Ceux qui ne créent pas de playlists (ou très peu) sont les auditeurs qui n'écoutent pas la musique de cette manière. Ils écoutent des albums ou, comme Murielle, ils délèguent au système Genius de proposer des enchaînements de morceaux qui ont un lien l'un avec l'autre, ce qui, selon elle, constitue une playlist différente à chaque fois. Les playlists permettent de donner une signification à la collection. En se donnant un projet, l'auditeur plonge dans sa collection pour regrouper des titres selon un objectif déterminé. Cette préparation procure du plaisir à Grégory parce que c'est un moment de redécouverte de ce qu'il a écouté et aimé.

« Ca me donnait l'occasion de réécouter ma musique et de la voir sous différents angles. Si je me disais, voilà « qu'est-ce qui m'a marqué l'année passée ? », par exemple, ça me donnait l'occasion de réécouter des trucs et de faire des classements et des choses un peu comme ça. » (Grégory, entretien)

Les playlists sont réalisées sur l'ordinateur, à un moment dédié à cela. Grégory qui écoute sur Spotify ne gère pas ses playlists sur son iPhone parce que l'interface n'est pas très pratique pour cela. Ceux qui n'utilisent pas iTunes pour gérer leur collection créent leurs playlists directement sur leur téléphone portable, comme Denis.

Deux types de playlists peuvent être observés : les playlists fixes et les playlists dynamiques.

Les playlists fixes sont liées à des situations personnelles. L'auditeur a créé une playlist pour une soirée ou un souper avec des amis, pour un anniversaire, pour un moment important de sa vie, pour un voyage,... Johanne a fait une playlist avec les morceaux cités dans un livre :

« C'est vraiment toutes des chansons que j'aime bien. J'aurais pas pensé peut-être faire une playlist avec et, avec ce livre-là, je me suis dit « oui ! » (...) »

LD : Et ça te plonge aussi dans l'ambiance ?

Johanne : Oui, voilà, c'est ça. Ca me rappelle vraiment l'histoire. En plus j'avais adoré ce livre. » (Johanne, entretien)

La playlist peut être une sélection de morceaux que l'on veut faire découvrir à un proche. Cette playlist existe donc dans la collection de l'auditeur mais elle n'est pas écoutée par celui-ci, il s'agit plutôt de l'organisation de morceaux que la personne souhaite faire écouter à quelqu'un d'autre dans un but de découverte.

Ce type de playlist peut être réutilisé comme une base pour la création ultérieure d'une autre playlist à destination d'une autre personne.

« J'ai fait beaucoup de playlists pour les gens. Voilà qui... « j'aimerais découvrir ça » ou quand je discutais avec quelqu'un (...) J'ai envie toujours de lui faire découvrir d'autres musiques, d'autres styles

musicaux donc je fais souvent des listes de lecture pour les gens. Sinon, en fonction des soirées. Je suis toujours à prendre peut-être 2, 3 heures avant la soirée pour faire ça. Et puis « ok, il y a untel, untel » donc là, il faut que je mette un peu ce style-là... là, il y a quand même beaucoup de gens qui écoutent beaucoup la variété française donc je vais essayer de mettre plus ça ». Je suis en train de réfléchir... « là, il y a que du bon, je peux mettre que des chansons de qualité qui prennent plus de temps, 6-7 minutes, je suis sûr que ça passera avec eux ». Donc je suis toujours en train de changer ces listes de lecture avec une bonne base quand même. » (Romain, entretien)

Souvent cet échange de musique s'intègre dans un système de don / contre-don. L'auditeur donne ou fait écouter de la musique qu'il aime à quelqu'un qui va également vouloir lui faire découvrir de la musique qu'il ne connaît pas encore. Sur Spotify, certains auditeurs créent à cet effet des playlists collaboratives en se donnant un thème et où chacun va glisser quelques chansons.

« C'est un chouette système où tu crées une liste et puis tout le monde peut mettre dedans.

LD : Et donc quelqu'un définit un thème ou alors vous définissez un thème commun ou...

Grégory : Voilà, c'est ce que j'ai fait... Je sais pas si je l'explique mais...

LD : Si, tu mets « saddest songs ».

Grégory : Voilà, notamment. Et donc chacun met trois morceaux qu'il considère comme les plus tristes du monde (rires). (...) Ou ça peut être les plus beaux solos de guitare ou ça peut être les meilleures intros ou quelque chose comme ça.

LD : Oui, c'est ça, ok. Et donc tu vas l'écouter, c'est pour découvrir aussi ce que eux ont mis...

Grégory : Aussi. Oui, je suis assez curieux. Et puis, tant qu'à faire, il y a au moins trois morceaux que j'adore puisque c'est moi qui les ai mis donc il y a au moins ça. » (Grégory, entretien)

La playlist est aussi simplement une liste de morceaux que l'auditeur a organisés dans une certaine direction, avec un ordre précis, comme s'il était son propre DJ. Denis a créé une playlist pour laquelle il a pensé l'enchaînement des morceaux pour qu'il y ait une évolution. Ici, comme le présente Granjon et Combes (2007) il s'agit plus d'un plaisir d'esthète où la mise en forme de la liste procure autant de plaisir que son écoute.

Les playlists dynamiques sont créées à un moment et mises à jour fréquemment par l'ajout de nouveaux morceaux qui correspondent à la catégorisation de la musique en fonction de spécificités non-musicologiques : des morceaux calmes, des morceaux dynamiques, des morceaux joyeux ou tristes. Cette catégorisation peut également se faire en fonction de la situation (réelle ou envisagée) de l'écoute : courir, travailler, étudier,...

Perrine est passée de son iPod à son téléphone pour l'écoute mobile durant l'enquête. Elle a directement créé ses playlists habituelles dont elle a besoin parce qu'elle n'aime pas que le style de musique passe du tout au tout. Ses trois playlists sont construites pour trois situations et ambiances différentes : une avec des chansons douces, calmes pour être cool, se relaxer ; une pour se motiver, se donner de l'énergie ; une pour aller courir.

Il est intéressant de noter ici que les playlists proposées par les services comme Spotify reprennent exactement ce genre de catégories : des situations d'écoute et des types d'ambiance souhaitée. Certains créent aussi des playlists par style musical ou en fonction de la langue utilisée dans les chansons. Ces playlists sont donc mises à jour fréquemment, soit en fonction de l'arrivage de nouveaux morceaux qui y trouvent leur place, soit selon

une évaluation de leur adéquation avec la situation d'écoute. Pour courir, par exemple, l'auditeur pourra, après sa course, enlever des morceaux qu'il n'estime pas assez motivants pour sa course (ou pas en phase avec son rythme de course) et pourra en ajouter d'autres qu'il estime valables pour cette situation sportive.

« Et celle-là, là, pour l'instant, elle est sur 45 minutes. Et là, je vais courir maintenant 70 minutes donc je vais la fournir pour qu'elle fasse... Comme ça, ça me sert aussi de chrono en même temps. Je sais plus ou moins où j'en suis. (...) C'est pas de plus en plus rapide ou un truc comme ça. Et il y a déjà deux chansons que j'ai enlevées parce que je trouvais qu'elles étaient pas assez rapides quand je courais (...) ça n'allait pas. Je pensais que ça allait aller mais non.

LD : et c'est quoi qui n'allait pas ? C'est le rythme par rapport à ton rythme de course ?

Perrine : Oui, c'était un peu lent... Ou alors j'avais envie de chanter et chanter en courant, ça va pas. (rires) Et donc je les ai virées. » (Perrine, entretien)

Denis a créé des playlists en fonction de ses styles musicaux préférés mais, dans son esprit, ces styles sont aussi associés à des ambiances.

« Je suis assez éclectique dans la musique que j'écoute mais il y a quatre ou cinq styles de prédilection que j'ai, en tout cas, dans mon GSM. Et je sais que tel style correspond à telle situation. Ca, c'est... allez, il y a une classification comme ça. (...) Je ressens ça, j'écoute ça. C'est peut-être une habitude mais c'est une habitude qui a une origine. Et cette origine, c'est bien qu'elle a été définie par le ressenti. Le métal, ça me relaxe. J'écoute ça si je suis tendu ou quelque chose comme ça. » (Denis, entretien)

L'auditeur essaie aussi, au moyen d'une playlist, de faire apparaître ce qui est récent. Soit il crée une playlist avec les nouveautés et pense à y glisser les derniers ajouts, soit il utilise une playlist « intelligente » (créée par défaut dans iTunes, par exemple) qui reprend tous les morceaux ajoutés à la collection durant les trois ou six derniers mois, par exemple. Cette dernière technique est plus utilisée par les auditeurs qui ajoutent fréquemment de la musique à leur collection et qui prennent du temps pour découvrir de la nouvelle musique. Le même genre d'accommodement technique est utilisé par les auditeurs pour regrouper leurs morceaux préférés. Cette pratique rejoint l'idée évoquée plus haut de faire apparaître la collection de l'auditeur ou, comme il le nomme « ma musique », « tout ce que j'aime ». L'utilisateur crée alors une liste avec ses morceaux préférés. Sur Spotify, la playlist « Sélection » regroupait tous les morceaux qui avaient été marqués avec une étoile par l'utilisateur (elle a disparu depuis la tenue des entretiens). Les utilisateurs plus organisés utilisent le classement sur iTunes au moyen d'étoiles (de 1 à 5) et créent ensuite des playlists intelligentes avec les morceaux étoilés (ou avec plus de 3 étoiles, avec 5 étoiles,...). Certains mêlent aussi les deux derniers types de playlist en playlist intelligente avec plusieurs conditions : les morceaux étoilés dans les morceaux ajoutés les trois derniers mois, par exemple.

« J'avais travaillé les listes de lectures intelligentes sur iTunes. Ce qui faisait que les dernières musiques des six derniers mois et... J'arrivais plus à me structurer. Et donc là, ça a été.

LD : Donc, en fonction de cela, là-dessus, tu ne mets qu'une sélection de ta collection.

Romain : Oui mais tu peux mettre quand même... je sais plus c'est un combien de gigas mais... Je peux en mettre au moins 3000 donc... vu que je cote mes musiques, tous les 3, 4, 5 étoiles, je les ai. Donc ça

fait quand même beaucoup. Puis les trois derniers mois, les meilleures chansons des six derniers mois qui ont été cotées. Enfin, j'en fais beaucoup des... Donc avec ça, j'arrive à bien me structurer.

LD : Donc tu utilises aussi le système d'étoiles pour...

Romain : Oui, c'est ça.

LD : Justement pour faire des playlists automatiques alors?

Romain : Oui, c'est ça. Ca j'aime bien, oui. » (Romain, entretien)

Dans le cas de Romain, cette appropriation intensive des possibilités d'organisation est une manière d'investir sa collection, lui donner un sens, préparer une technique de sélection de ce qu'il synchronise avec l'iPod et anticiper les modes d'écoute en situation.

Une playlist intelligente « les plus écoutés » est également créée par iTunes pour regrouper les morceaux qui ont été les plus écoutés. Si cette playlist peut servir à faire apparaître les morceaux préférés de l'auditeur, elle est peu ou pas utilisée par les répondants qui ont une grande collection. Elle est utilisée parfois par les auditeurs ayant tendance à écouter une petite quantité de morceaux (moins de 1000). Le cercle vicieux de cette playlist est que, en l'écoutant, on ne fait que renforcer les morceaux les plus écoutés et qu'elle ne se modifie donc que très peu.

« Il y a la fonction « les 25 plus écoutés » et ce truc-là, il revient forcément souvent. Et comme j'écoute ceux des 25 plus écoutés, ben, c'est toujours les mêmes donc... C'est un peu un cercle vicieux. » (Johanne, entretien)

L'auditeur peut créer une playlist pour faciliter l'accès à certaines parties de la collection. Grégory a créé une playlist par membre de sa famille (sa femme et sa fille). Pierre a créé des playlists avec les intégrales de ses trois groupes et artistes préférés (Eric Lenigni, The Nits, The Beatles). L'auditeur peut aussi rassembler en une playlist tout ce qu'il a reçu d'un ami ou des nouveautés et y retourner de temps à autre pour découvrir des artistes.

Les auditeurs utilisent un mode de classement pour classer les morceaux « pour plus tard ». Pour les auditeurs, cela peut signifier les morceaux ajoutés mais qu'ils doivent prendre le temps d'écouter, les artistes, morceaux ou albums conseillés et qu'ils doivent aller écouter ou télécharger et ajouter à leur collection. Ce classement peut prendre la forme d'une playlist dans iTunes ou dans Spotify, étant donné que ce service donne accès rapidement à la (quasi-) totalité de la musique disponible et que les auditeurs l'utilisent pour la découverte, justement. Parfois, l'auditeur peut simplement prendre note (sur papier ou sur son téléphone) des artistes qu'il souhaite aller écouter plus tard. Emilie organise les découvertes qu'elle fait sur Spotify dans des playlists par mois et elle va télécharger plus tard les chansons qu'elle préfère.

« En fait, j'ai fait ça sur Spotify... En fait, quand j'écoute, j'ai toujours un calepin à côté où, une fois que j'entends un truc de ma playlist que j'aime vraiment bien, je note. Et par après, quand j'ai le temps, je vais aller télécharger la chanson et puis je la mettrai dans ma voiture et là-dessus quoi. Mais du coup, c'est via Spotify que je me laisse le temps de retomber sur la chanson et de me dire « ah oui, celle-là, j'aime bien ».

LD : et sur Spotify, tu fais des playlists qui sont équivalentes à des albums ou tu as des playlists par thème ou...

Emilie : non, j'ai une playlist novembre, décembre,...

LD : c'est ça, un peu tes découvertes de ce moment-là.

Emilie : oui. » (Emilie, entretien)

Enfin, l'auditeur peut réaliser une playlist (intelligente ou pas) afin d'y mettre ce qu'il souhaite avoir sur son lecteur MP3. Il ne synchronise alors que cette playlist avec son lecteur, comme Igor. Les plus organisés synchronisent plusieurs playlists intelligentes afin d'avoir avec eux, par exemple, les derniers albums à découvrir et leurs morceaux étoilés. Pierre fonctionne avec quelques playlists qu'il met à jour fréquemment avec les nouveautés. Il ne sélectionne pas d'album pour mettre sur son iPhone mais il synchronise ces quelques playlists qui lui permettent ensuite d'écouter par album à partir de son iPhone. Il a dû penser cette préparation technique à un moment afin de, plus tard, limiter le temps passé à sélectionner la musique à emporter. Cela lui permet de rapidement mettre à jour sa collection fréquemment.

« En général, je passe un quart d'heure toutes les trois semaines, chez moi, sur l'ordi où se trouvent 60000, 70000, 80000 chansons. Tous les nouveaux, ils repartent dans « Some News ». « En voiture Simone », j'en change 50 sur les 600 qui sont dedans. Un bon quart d'heure toutes les trois semaines, ce qui amène quand même une trentaine de nouveaux CD's dedans toutes les 3 semaines. Ça renouvelle quand même bien le cheptel.

LD : Oui, et ce que tu mets sur ton iPhone, comment est-ce que tu le choisis alors ? Parce que tu ne sais pas tout mettre. Si tu as 80 000 chansons...

Pierre : Ah non non. C'est des listes de lecture...

LD : C'est des listes de lecture... Tu ne mets pas uniquement des listes de lecture. Tu mets pas des albums... Ah si parce que du coup les albums se retrouvent s'ils sont dans les nouveautés.

Pierre : Oui, je prends les albums et je les glisse... « Some news », ce ne sont que des albums par exemple. » (Pierre, entretien)

La création de playlists est une manière habituelle pour faire apparaître une partie de la collection qui serait, sans cela, diffuse et non atteignable. Kamalzadeh et al. ont trouvé que les auditeurs créent leurs playlists en fonction d'un aspect qui est, dans l'ordre du plus au moins important : l'humeur, le genre, l'artiste, le tempo, l'album, l'instrument (Kamalzadeh et al., 2012). Nous ne sommes pas très satisfait de cette classification proposée qui correspond trop peu à ce que nous avons pu observer. Nous avons choisi de présenter les playlists en fonction de leurs mouvements internes (playlists fixes ou dynamiques). Nous pouvons aussi les classer selon l'écoute envisagée. L'auditeur crée alors des playlists :

- pour une situation unique ou récurrente : soirée, jogging,... ;
- pour l'effet recherché : émotion, ambiance qu'il veut accompagner ;
- pour le plaisir esthétique de l'agencement de morceaux ;
- pour classer, organiser et créer un accès à une partie de la collection : les morceaux préférés, « pour plus tard », pour le partage, un artiste, un accès par membre de la famille, les nouveautés,...

Granjon et Combes considèrent que les playlists servent à

« concilier au mieux musique et condition d'écoute chez les amateurs profanes. L'endroit, l'humeur, le temps à disposition ou les personnes présentes seront autant de critères permettant de programmer une série de morceaux censés correspondre au mieux à l'ambiance » (Granjon & Combes, 2007, p. 323).

Nous voyons que ces fonctions attribuées aux playlists s'appliquent à tous nos répondants et pas aux profanes uniquement.

La sélection pour le lecteur MP3

Le choix de ce qui va se retrouver sur le lecteur MP3 part de contraintes techniques : la taille de la collection et la quantité de morceaux que l'auditeur peut mettre sur son baladeur. S'il y a une adéquation entre les deux éléments (la taille de la collection en gigas est inférieure ou égale à la capacité du lecteur), la question ne se pose pas et l'auditeur va synchroniser l'ensemble de sa collection. Si la collection est plus grande que ce que le lecteur peut embarquer, une sélection doit être faite. Grégory, qui ne peut pas emporter toute sa collection hors ligne sur Spotify, y voit un avantage de pouvoir se focaliser sur quelques albums pendant une période donnée :

« Si j'avais la place pour tout mettre hors ligne en permanence, tous les albums que j'écoute tout le temps, tout le temps, oui, là, je naviguerais beaucoup plus en permanence de l'un à l'autre. Que là, maintenant, c'est un bien ou c'est un mal... je crois que c'est un bien. Comme j'ai pas beaucoup de place, je mets que dix albums à la fois.

LD : T'es obligé de te limiter.

Grégory : Et je crois que c'est un bien parce que je retomberais certainement dans le truc d'iTunes où j'écoute aussi... J'aurais écouté plus souvent en aléatoire, ce qui est, en fait, maintenant, plus trop le cas. » (Grégory, entretien)

La sélection peut se faire à l'aide de playlists (cfr supra) ou manuellement en fonction du moment où l'opération a lieu. L'auditeur va alors naviguer dans sa collection et choisir des playlists ou des albums qu'il souhaite écouter durant une période.

« LD : comment est-ce que tu sélectionnes alors ce que tu vas mettre ?

Denis : Par envie et par situation aussi. Par situation, c'est clair. C'est clair que je peux pas mettre que du métal dans mon GSM. Parce que je sais qu'il y a des moments où j'aurai envie d'écouter de la musique et où il faut qu'il y ait autre chose. Il faut qu'il y ait autre chose que du métal.

LD : Donc au moment où tu les mets, tu envisages, tu te dis qu'il faut de la musique pour différentes situations et...

Denis : Et puis les nouveautés aussi, des trucs que des potes me font découvrir ou quoi. » (Denis, entretien)

Cela nécessite un moment d'évaluation de l'état de la collection et des situations d'écoute envisagées (par exemple, mettre de la musique motivante en prévision d'un jogging). Cela peut dépendre aussi d'un « mood global », comme en parle Pierre ou de l'ambiance du moment. Au moment de la récolte des données, le temps

était étonnamment clément et très ensoleillé pour la saison (fin de l'hiver, début du printemps). Alicia dit qu'elle voudrait choisir de la musique qui va avec les conditions météorologiques du moment :

« Il fait tellement beau. Je dois changer les playlists de mon iPod pour avoir la musique qui combine avec l'environnement. » (Alicia, carnet)

Il y a différentes attitudes pour la sélection :

- La synchronisation automatique de la collection entière qui ne nécessite aucun choix et donc aucune organisation technique particulière. Cette synchronisation se retrouve chez Camille, Murielle et Thibault.
- La gestion manuelle de la sélection afin de changer ce qui se trouve sur l'appareil. Pour cela, la mise en place d'un système technique peut être nécessaire. Certains le font le plus automatiquement possible. D'autres aiment prendre le temps de naviguer dans leur collection et y choisir les albums qu'ils vont écouter durant un certain temps. Grégory, par exemple, sélectionne sur Spotify les albums qu'il synchronise pour pouvoir y accéder hors ligne. Il les choisit en envisageant l'attention qu'il pourra donner à l'écoute durant son temps de travail. Les auditeurs prennent donc un temps pour choisir des albums ou mettre à jour les playlists qu'ils synchronisent avec leur appareil. Nous observons différents comportements en lien avec la fréquence de la mise à jour et de la quantité de musique :
 - La mise à jour fréquente et l'ajout de beaucoup de musique : Grégory, Benjamin, Denis, Romain et Pierre.
 - La mise à jour fréquente et l'ajout de peu de musique : Perrine, Johanne et Emilie.
 - La rare mise à jour et l'ajout de peu de musique, voire jusqu'à enlever toute la musique et recommencer une sélection : Igor, Alicia, Maud.

Il apparaît que la facilité de synchronisation technique est un frein en moins à la mise à jour de la collection présente sur le dispositif mobile. La synchronisation sur iPhone ou via Spotify peut se faire en mettant à jour la collection sur l'ordinateur puis en synchronisant l'appareil via une connexion internet. Cette opération est plus laborieuse pour les utilisateurs qui n'ont pas de logiciel d'organisation de leur collection et c'est sans doute pour cela qu'ils le font moins souvent. Dans ces cas-là, comme chez Benjamin, il faut une grande passion pour la musique pour donner l'impulsion et prendre le temps de le faire. Il a déjà réduit la difficulté en dédiant une part de l'espace de stockage de son baladeur (sur une carte SD) à ses « classiques » qu'il ne renouvelle pas fréquemment.

« Tu as la possibilité de rajouter une mini SD, en fait, dans le lecteur. Et donc tu as deux espaces distincts. Moi, j'ai tendance à utiliser l'espace le plus gros donc le moins accessible pour stocker tous des trucs que je trouve utiles à avoir avec soi. Enfin, mes classiques, comme j'expliquais. Et dans l'autre partie, je mets les trucs que je vais utiliser vraiment sur ma semaine, par exemple, qui sont a priori soit des trucs que j'ai vraiment envie d'écouter au moment où je charge mon lecteur, soit des trucs qui sont nouveaux. Et comme j'écoute souvent des trucs nouveaux, c'est la plupart du temps des trucs nouveaux qui sont sur cet espace-là. » (Benjamin, entretien)

L'organisation de la collection et les types d'auditeurs

L'organisation de la collection musicale est constituée d'une série d'opérations qui visent alors à :

- gérer l'ajout de musique ;
- faire apparaître ce qui constitue la collection personnelle ;
- donner un sens à celle-ci, notamment par les playlists ;
- refléter et préparer les pratiques d'écoute situées.

L'investissement dans ces activités d'organisation est lié au type d'auditeur. Le passionné (ou l'expert) investit plus de temps dans sa musique. La gestion de sa collection et la sélection de ce qu'il veut écouter font partie du temps qu'il consacre à sa passion. Cette organisation est aussi liée à l'infrastructure technique utilisée et aux affordances de celles-ci. La mise en place de systèmes d'organisation mis à jour automatiquement n'est pas possible avec tous les dispositifs techniques. Mais ceux qui veulent vraiment passer du temps pour leur musique et pour la mise à jour de leur baladeur le font, peu importe le dispositif.

Il est difficile d'isoler des variables claires qui permettent de définir des modes d'engagement dans la musique et dans son organisation. Nous proposons ici de mettre en regard deux éléments :

- la taille de la collection de l'auditeur ;
- l'engagement dans la gestion de la collection.

Comme nous sommes dans une recherche inductive, nous n'avons pas défini ces variables préalablement à la recherche et nous n'avons pas, dès lors, des indicateurs précis qui permettent de mesurer cela. Nous présentons ici une évaluation basée sur une somme d'éléments qualitatifs présents dans le tableau Excel et une impression générale de l'investissement de l'auditeur dans sa pratique. La définition d'indicateurs et d'échelles de mesure pourrait permettre de préciser cette typologie dans le cadre d'une recherche future. A partir du tableau de résultats, nous prenons en compte :

- la volonté de découvrir de la musique inconnue et les techniques utilisées pour ce faire ;
- la création de playlists et la manière dont elles sont construites ;
- l'ajout plus ou moins fréquent de musique et la gestion continue de la collection ;
- la mise en place d'un système technique efficace pour synchroniser la collection avec le baladeur.

Ces activités prennent du temps. Certains répondants décident de ne pas le prendre. D'autres prennent le temps de s'occuper de cela et y prennent du plaisir. D'autres encore ne passent pas beaucoup de temps à cela mais mettent en place des modes opératoires qui leur permettent de gérer leur collection efficacement dans un but de découvrir plus de musique durant leurs écoutes mobiles. Nous avons décidé de catégoriser cela en trois catégories, entre un engagement faible et élevé.

Pour la taille de la collection, nous n'avons pas fait de catégories exclusives. Nous avons pris en compte les chiffres donnés par les auditeurs et avons catégorisé là où il y avait un écart entre deux groupes d'auditeurs.

En croisant ces deux variables, voici ce que nous proposons :

	Taille de la collection		
Engagement	<1000	1900-4000	>10000
Faible	Igor, Maud, Alicia, Camille		
Moyen	Perrine	Emilie, Murielle, Johanne	
Elevé			Grégory, Romain, Thibault, Pierre, Benjamin, Denis

Tableau 4 : tableau croisé des auditeurs selon leur engagement dans la musique et la taille de leur collection

Au regard de ce tableau, il y a une corrélation presque parfaite entre la taille de la collection et l'engagement dans la gestion de la collection. L'auditeur qui gère une collection de moins de 1000 morceaux est beaucoup moins engagé dans sa collection : il découvre peu de musique, en ajoute peu à sa collection et à son baladeur, passe peu de temps à gérer sa collection. Igor, par exemple, ajoute 25 chansons trois fois par an.

Les auditrices qui ont une collection plus grande prennent plus de temps pour gérer leur collection. Elles ajoutent fréquemment des nouveautés et mettent en place des techniques pour gérer les découvertes. Johanne, par exemple, ajoute fréquemment des chansons qu'elle découvre dans la série « Glee » qu'elle regarde chaque semaine. Murielle tend l'oreille aux chansons qu'elle entend dans le bus, utilise Shazam ou une autre technique pour les retrouver.

Les auditeurs qui ont plus de 10000 morceaux dans leur collection sont les plus engagés dans la musique. Nous préférons utiliser ce terme plutôt que la catégorie expert / profane proposée par Fabien Granjon et Clément Combes (2007). Ils écoutent très souvent de la musique, ils aiment découvrir de nouveaux groupes et utilisent l'écoute mobile pour les écouter. Ils ajoutent de la musique fréquemment, à partir de CD's (achetés ou loués en médiathèque) ou de MP3 partagés par des pairs. Le fait que ce soit exclusivement des hommes mériterait un éclaircissement quant à la dimension genrée de la passion musicale. Ce fait est également remarqué dans la catégorisation de Heye et Lamont (2010, p. 109).

Perrine est un cas à part. Elle a l'air d'être investie dans la musique et dans sa collection. Elle écoute beaucoup de choses et aime découvrir de nouvelles musiques. Mais elle n'a qu'une collection de 33 heures, ce qui correspondrait à moins de 1000 titres (si l'on considère que chaque chanson dure en moyenne 3 minutes). Mais, comme elle l'a expliqué, elle efface beaucoup de morceaux. Elle a tendance à effacer des chansons qu'elle a trop écoutées et qu'elle n'a pas envie d'écouter. Cette pratique lui vient d'une habitude historique. Son ex-compagnon était fan de musique et elle savait que, si elle effaçait de la musique, elle pouvait toujours aller la rechercher sur un disque dur externe. Récemment séparée au moment de l'entretien, elle a sans doute gardé cette habitude historique. Ces éléments nous pousseraient à la placer dans la catégorie intermédiaire car elle pourrait, virtuellement, avoir une collection beaucoup plus grande.

Nous proposons la typologie suivante des auditeurs en fonction de leur engagement dans une collection musicale :

- les collectionneurs passionnés ont un niveau élevé d'engagement ;
- les amateurs organisés ont un niveau moyen d'engagement ;
- les auditeurs profanes ont un niveau faible d'engagement.

Si nous comparons cette typologie avec celle étudiée par Greasley et Lamont (2009), nous remarquons qu'elles se sont également basées sur une échelle d'engagement dans la musique en trois niveaux (bas, modéré, haut). Néanmoins, lors de l'analyse des résultats, elles revoient leur typologie pour la séparer en auditeurs plus ou moins engagés dans la musique. Nous pouvons également recatégoriser nos répondants en deux groupes en isolant les six passionnés du reste de l'échantillon. Il apparaît en effet que ces six hommes se caractérisent par une grande passion pour la musique et qu'ils ont des pratiques d'organisation plus abouties que les huit autres répondants. La catégorisation proposée par Heye et Lamont (2010) va dans le même sens. Elles distinguent les « technology user » - qui ont plus de 5000 morceaux dans une collection bien rangée et qui connaissent bien la technologie – des « technology consumer » qui ont des morceaux favoris organisés en playlists automatiques, et qui sont surtout des femmes. Nous ne retrouvons pas les mêmes caractéristiques dans notre échantillon mais la division selon la taille de la collection et le genre est cohérente avec nos résultats.

En précisant des indicateurs, nous pensons qu'une recherche à plus grande échelle peut confirmer cette division entre, d'une part, une population d'auditeurs, principalement masculins, qui possèdent une grande collection musicale et qui ont un niveau élevé d'engagement avec la musique ; d'autre part, une population d'auditeurs, majoritairement féminins, qui possèdent une plus petite collection musicale et qui ont un niveau faible d'engagement avec la musique.

1.2. La gestion du dispositif technique

1.2.1. Le lecteur MP3

Le choix du baladeur dépend de critères auxquels chaque répondant donne un poids plus ou moins grand. En fonction de cela, il choisit une machine adaptée à son usage mobile. Ces critères sont :

- un appareil multifonction ou dédié uniquement à la musique,
- la portabilité,
- la capacité de stockage,
- le prix,
- la marque,
- la manipulation et la navigation aisée,
- l'habitude historique d'écoute,
- une option particulière,
- la durée de la batterie.

Ces critères sont difficilement isolables parce qu'ils s'influencent l'un l'autre. Nous avons choisi de ne pas les séparer complètement dans ce point et nous y revenons plus strictement dans la conclusion de ce point et du point suivant consacré aux écouteurs.

Au moment de la récolte des données (premier semestre 2014), les auditeurs ont choisi un appareil qui peut être :

- un lecteur MP3 dédié uniquement à l'écoute : iPod (Classic, Nano), Creative Zen, un vieux lecteur MP3 sous forme de clé USB ;
- un lecteur MP3 avec de nombreuses fonctions comme l'iPod Touch qui est comme un iPhone sans fonction téléphone ;
- un smartphone offrant de nombreuses fonctions : iPhone, Samsung S5, Nokia Asha.

Les répondants ont toujours un appareil principal d'écoute pour la musique en mobilité. Pour certains, le téléphone est un complément au lecteur MP3 (s'il tombe en panne, s'ils ne l'ont pas emporté). Mais ils ne veulent pas passer à l'appareil unique pour remplir toutes les fonctions. Cet aspect est contre-intuitif si on considère le critère de portabilité de l'appareil. S'il y a la possibilité d'avoir un seul appareil, pourquoi ne pas le faire ? C'est la réflexion de ceux qui écoutent sur leur téléphone. Dès qu'il y a eu moyen de mettre de la musique sur leur téléphone, ils l'ont fait pour ne plus transporter plusieurs machines. Comme ils emportent de toute façon leur téléphone portable avec eux, autant l'utiliser aussi pour la musique.

Ceux qui préfèrent un appareil dédié à la musique se justifient par des aspects techniques. L'espace de stockage libre pour la musique sur un téléphone est assez faible. Ils préfèrent emporter plus de musique (ou toute leur collection) sur un lecteur MP3. L'écoute sur un téléphone utilise la batterie du téléphone qui, à ce jour, n'est pas d'une grande longévité. S'ils écoutent sur leur téléphone, ils doivent faire attention à la batterie de celui-ci, ce qui n'est pas le cas sur un lecteur MP3 dont la batterie dure plus longtemps. En écoutant sur un téléphone, l'auditeur risque plus d'être dérangé par les signaux de celui-ci : sonnerie du téléphone, notifications de message,... et peut aussi avoir plus envie de chipoter sur son téléphone en même temps que l'écoute. Le choix d'un appareil dédié est donc le choix de dédier un temps exclusif à la musique. Lorsque le téléphone est un complément au lecteur MP3, il permet de s'assurer d'avoir toujours de la musique si le lecteur principal fait défaut. Quelques auditeurs pensent aussi à transférer toute leur musique sur le téléphone mais hésitent ou ne prennent pas le temps de le faire. Même s'ils perçoivent le grand avantage à le faire, il y a souvent un aspect qui les freine. Par exemple, Igor écoute sur un iPod Nano en forme de petit carré (6^e génération) qu'il porte au poignet à l'aide d'un bracelet. Il trouve cela très pratique pour avoir l'heure mais aussi pour pouvoir rapidement changer de chanson ou le volume, ce qui serait plus fastidieux avec un téléphone qui serait dans une poche ou un sac.

« J'ai quand même chargé ma musique dessus au cas où je me dis « ben ça peut... ». Mais bon... Je préfère utiliser ça. Je trouve ça plus pratique. Même si, à terme, je crois que, ben... Je devrais passer à ça [le téléphone]. Un appareil, c'est quand même pas mal, plutôt que d'en avoir plein. Mais bon, tant qu'il est à mon poignet, c'est pas comme si j'avais quelque chose en plus auquel je devais penser. C'est ça aussi. Donc... Sinon, je porte pas de montre. » (Igor, entretien)

Maud a un iPod Nano et utilise parfois son téléphone pour écouter de la musique en streaming afin de sortir de sa collection et écouter des musiques qu'elle n'a pas en MP3. Elle y écoute aussi la radio. Durant l'enquête, Perrine est passée de l'écoute sur iPod Nano à l'écoute sur son téléphone. Elle ne comprenait pas comment

mettre de la musique sur son téléphone puis quelqu'un lui a expliqué. Elle a alors mis de la musique dessus mais elle pense passer du temps à trier sa musique et recommencer à écouter de la musique sur son iPod pour avoir un appareil dédié à la musique. Il y a aussi une confusion des fonctions du téléphone qui interrompent son expérience d'écoute :

« Par exemple, j'aime pas quand j'écoute ma musique si mon téléphone sonne... Ben, ça va couper ma musique ou si je reçois un mail, ça va couper ma musique ou... Tout ça, j'aime pas. (...) Tandis que là, c'est vraiment, voilà, j'ai pas envie qu'on m'appelle, mon téléphone, je l'entends pas. Et par exemple, ce que je faisais, quand j'écoutais de la musique, je mettais mon téléphone en silencieux, dans mon sac. Parce que je déteste les gens qui écoutent de la musique et il y a leur téléphone qui sonne et ils l'entendent pas. » (Perrine, entretien)

Murielle a fait le même choix de revenir sur un appareil dédié pour la même raison et pour la portabilité de l'iPod :

« Avant, je fonctionnais que avec mon smartphone. Avant, c'était embêtant quand on t'appelait ou qu'on t'envoyait un message, fallait enlever l'écouteur... Et puis, c'est beaucoup plus transportable. » (Murielle, entretien)

Le critère de portabilité doit être défini pour chaque appareil et non pour l'ensemble des appareils. Il signifie aussi une légèreté de l'appareil d'écoute et une manipulation plus aisée. Comme le baladeur est plus petit et n'est conçu que pour la musique, les fonctions sont plus facilement et rapidement atteignables et l'appareil peut être tenu dans la main. Le téléphone, plus grand et dédié à de nombreuses fonctions, ne reste pas dans la main de l'auditeur. Il ne propose pas toujours un accès rapide et facile aux actions usuelles que l'auditeur utilise durant sa pratique : navigation dans la collection, changement de chanson, changement du volume,...

Nous voyons donc que le choix d'un appareil unique n'a pas que des avantages. La multifonctionnalité d'un téléphone est aussi une contrainte pour la pratique d'écoute. Pour les répondants, garder un appareil portable dédié à la musique a aussi des avantages qui font pencher la balance pour le maintien d'appareils distincts avec des fonctions distinctes.

Lorsque les répondants choisissent un appareil, ce n'est jamais leur premier baladeur. Ils ont une expérience d'écoute mobile antérieure, soit avec d'autres formats (Walkman, Discman, MiniDisc) soit avec d'autres lecteurs MP3. Ils ont donc déjà une idée de ce qu'ils recherchent. Evidemment, comme tout achat, le prix pose une limite à l'achat. Il y a parfois ce que l'on souhaite posséder et ce à quoi on se résout pour l'achat. La marque est une manière de réduire les possibles, principalement pour ceux qui veulent un produit Apple. Il y a aussi un choix voulu en raison de la présence d'une fonction spécifique comme chez Murielle :

« Ce qui m'a fait choisir, c'est gadget, mais t'as une option fitness. Et en fait, tu écoutes la musique et tu sais pas ce que tu vas choisir d'autre comme morceau, tu le secoues et Genius va trouver un morceau qui ressemble et... C'est gadget mais ça me fait rire. » (Murielle, entretien)

Benjamin est sans doute celui qui a le plus réfléchi aux critères d'achat de son lecteur MP3. Nous pouvons les lister comme : la portabilité, la facilité de navigation, la capacité de stockage et le prix. C'est principalement le rapport stockage / prix qui était très avantageux pour l'appareil choisi en comparaison des autres.

L'auditeur évalue la capacité de stockage par rapport à sa collection musicale. S'il souhaite mettre toute sa collection sur son baladeur, il doit en choisir un qui permette cela. S'il a une collection très grande, il doit envisager d'acheter un lecteur avec une grande capacité (comme l'iPod Classic de Thibault) ou réfléchir à une organisation pour sélectionner la musique qu'il veut mettre dessus (cfr supra).

Emilie n'a pas investi dans un bon lecteur MP3 et elle le présente comme ça :

« C'est un tout petit machin qui a coûté 14 euros, c'est de la merde, mais au moins j'ai pas peur de le perdre. » (Emilie, entretien)

Il s'agit d'un lecteur MP3 sous la forme d'une grosse clé USB avec un tout petit écran qui ne permet pas une navigation aisée. Dès lors, il lui est impossible de réellement naviguer dans une arborescence pour aller chercher une chanson en particulier. Cette contrainte technique la pousse, pour ne pas s'énerver sur la machine, à écouter toujours toute sa musique en aléatoire. Elle a du coup adapté sa pratique à cette contrainte et se réjouit des surprises proposées par l'aléatoire. Elle a toujours son lecteur en main pour passer les morceaux qui ne lui plairaient pas. Nous parlons de cette influence de la technique sur la navigation plus loin.

Grégory ne navigue pas non plus dans le catalogue de Spotify parce que l'interface sur son iPhone n'est pas très bonne. Il prépare alors son écoute pour pallier à ce problème et favorise un type de navigation en particulier. A la question de savoir s'il navigue dans Spotify pour aller chercher de la musique sur son iPhone, il répond :

« Non. Mais ça, je le fais peut-être plus devant le PC. Parce que l'interface est beaucoup plus réactive, intuitive et tout ça, que sur l'iPhone, c'est pénible. C'est pénible parce qu'il faut taper sur un truc qui rame. Et donc là, j'ai peut-être moins... Parce que je sais que ça va prendre du temps et que ça va m'embêter, je le fais moins. Mais sur le PC effectivement. Peut-être que si j'avais une interface aussi facile sur l'iPhone, j'irais chercher plus souvent d'autres choses au fur et à mesure que j'y pense. Mais là, de par l'écoute, je fais tout sur mon PC et ensuite j'écoute sur l'iPhone mes dix albums pendant deux semaines. Voilà. Je pense que ça a plus à voir avec l'interface de l'iPhone et son manque de réactivité que par le fait que j'en ressens pas le besoin. Parce que je pense à des morceaux tout le temps mais je me dis « ok, j'attendrai, ce soir, à la maison, je les mettrai sur mon PC » et puis voilà. Ça m'évite de me battre avec... » (Grégory, entretien)

Finalement, ces aspects qui orientent le choix du dispositif témoignent d'une anticipation de la pratique d'écoute qui se nourrit d'expériences passées et de projection d'usages de l'appareil et des fonctions qu'il permet. Il y a une recherche pour trouver une adéquation entre un usage potentiel et les affordances d'une machine. Mais un idéal n'existe pas et il y a souvent une frustration ou un compromis à trouver et qui peut se retrouver de manière positive dans l'écoute. Dans tous les cas, il y a une appropriation de l'appareil technique. La configuration technique de la machine propose des fonctionnalités qui s'intègrent dans la pratique voulue de l'auditeur qui découvre aussi de nouvelles fonctionnalités lors de l'usage. Les contraintes qui sont parfois déjà repérées dès l'achat sont aussi appropriées sous une forme toujours positive. Les répondants expriment peu de remarques sur des aspects techniques de la machine qui les embêtent. Ils montrent au contraire,

comment, dans leur pratique, cette contrainte a peu d'implication ou comment ils s'en accommodent et ils modifient légèrement leur pratique dans un sens de construction d'une pratique personnelle.

1.2.2. Les écouteurs

Comme pour l'appareil technique, l'auditeur doit faire un choix dans un panel d'écouteurs et de casques.

L'auditeur envisage d'abord s'il écoute avec un casque (sur les oreilles) ou des écouteurs (dans les oreilles). Le choix du casque vient d'une habitude d'écoute de certains auditeurs qui le préfèrent pour la meilleure qualité sonore, l'isolation des sons de l'environnement et l'isolation de leur musique pour les personnes extérieures. Pour ces auditeurs, cette recherche d'écoute de qualité est primordiale par rapport à l'encombrement, qui est le critère principal des auditeurs qui ont préféré des écouteurs. Pour ces derniers, par contre, choisir un casque va à l'encontre de l'idée de portabilité qui est centrale pour leur écoute mobile. Ils souhaitent ranger leur appareil et les écouteurs rapidement dans une poche ou dans un sac sans avoir peur d'abîmer un casque. De plus, pour eux, le prix d'un bon casque est déjà un frein à un achat. Grégory a choisi un casque aussi parce qu'il n'écoute pas en mobilité mais lorsqu'il travaille à son bureau. Il a fait ce choix parce qu'il ne doit pas l'utiliser dans des transports publics et qu'il n'a pas le problème de l'encombrement. De plus, comme il travaille sur des espaces ouverts (open space), il veut un dispositif technique qui lui permette d'écouter sa musique assez fort sans que ses collègues n'entendent sa musique. Pour ce faire, il a testé des casques dans un magasin :

« Je crois que j'ai passé deux heures dans le magasin (...) Parce qu'ils sont tous branchés (...) J'ai tout essayé. Ceux-là étaient vraiment confortables et ils avaient de bonnes critiques donc... Et ils étaient à un prix raisonnable.

(...) LD : Et comment t'as fait pour tester qu'on n'entendait pas de l'extérieur? Tu l'as fermé?

Grégory : Oui. Je ferme et tu mets ta main sur le truc. Parce que tu peux entendre très très fort comme ça et, à partir du moment où tu le mets sur ta tête c'est fini. Comme la mousse est compressée, c'est fini, ça passe plus. Donc j'ai appuyé avec mes mains... » (Grégory, entretien)

Maud a acheté le même casque qu'elle utilise dans le cadre de son travail en raison de la bonne qualité sonore et du confort sur l'oreille. Elle favorise ces critères ainsi que la plus grande isolation que le casque permet dans les transports publics. L'encombrement du casque ne l'embête pas. Elle transporte déjà son téléphone et son iPod. Cependant, lorsqu'elle décide de ne pas prendre son casque pour s'alléger, elle n'emporte pas son iPod non plus. Elle écoute alors sur son téléphone avec des écouteurs. Si elle ne veut pas s'encombrer, elle décide de limiter complètement l'encombrement technique.

Le choix des écouteurs se fait souvent par défaut. Les usagers utilisent les écouteurs fournis avec le baladeur. Dans le cas de nos répondants, il s'agit des écouteurs conçus et fournis par Apple. Ils les trouvent de bonne qualité et confortables dans l'oreille. Mais les auditeurs témoignent aussi du remplacement fréquent de leurs écouteurs qui se cassent. C'est pour eux alors l'occasion de changer d'écouteurs et de faire une étude de marché. Ceux qui ne consacrent pas d'argent à cela vont se rendre dans un magasin où ils peuvent en trouver à un faible prix, peu importe la qualité. Les autres vont se renseigner sur internet, lire des tests comparatifs et aller voir ce qui est disponible en magasin. Le choix principal porte alors sur le type d'écouteurs qui peuvent être dans l'oreille ou être intra-auriculaires (dans le canal de l'oreille). L'avantage des intra-auriculaires est la

bonne isolation sonore et donc une meilleure qualité d'écoute. Pour Denis, ce choix est pour lui l'idéal parce que ces écouteurs combinent la qualité d'écoute d'un casque avec la portabilité des écouteurs.

« J'ai eu un casque tout un moment, il y a quelques années de ça. Il y a 4-5 ans. Et puis il y a une fois quelqu'un qui m'a fait essayer ses intra et j'ai fait « waw ! ». Pour la place que ça prend, la qualité du son et... Et je les ai choisis parce que... J'en ai testés beaucoup. Vu que ça dure genre six mois. Les connectiques sont pas super bonnes. Et depuis, j'ai trouvé les Philips, ça doit faire presque un an que je les ai. Et ils sont très bien.

LD : Donc avant ça, tu avais déjà eu des intra-auriculaires?

Denis : Oui, oui.

LD : ... Mais qui cassaient vite.

Denis : oui.

LD : Et le casque, tu l'utilisais aussi en déplacement?

Denis : Oui. Un peu moins parce que c'était un peu plus imposant que ceux qu'on fait maintenant. Enfin, quoiqu'ils sont imposants aussi mais...

LD : donc les intra-auriculaires c'est parce que...

Denis : Ah, c'est par choix parce que ça prend pas beaucoup de place et parce que la qualité du son est là. (...) A choisir entre un casque ou ça, je vois pas énormément de différence au niveau de la qualité du son. » (Denis, entretien)

Comme pour le casque, l'isolation sonore permet aussi d'écouter moins fort et de préserver ses oreilles. C'est aussi le choix de Pierre qui a investi dans des excellents écouteurs qui isolent très bien de l'extérieur et lui procurent une écoute de grande qualité avec une bonne portabilité.

Certains se plaignent d'écouteurs de mauvaise qualité alors que ce sont des auditeurs qui aiment écouter leur musique. Dans ces cas-là (Emilie et Thibault, surtout), les auditeurs ne souhaitent pas ou n'ont pas la possibilité d'investir de l'argent dans des écouteurs plus chers. Ils sont conscients de la mauvaise qualité et ont en tête leur idéal d'écoute mais ils n'ont pas la possibilité de le réaliser. Thibault n'a pas les moyens d'acheter des écouteurs de bonne qualité mais, comme il l'explique, la mauvaise qualité sonore de ses écouteurs ne l'empêche pas d'avoir une excellente expérience d'écoute :

« Ca m'ennuie d'écouter parfois de la très bonne musique, enfin que j'estime très bonne, avec ce genre de matériel. Quand j'écoute du métal ou de la musique plus brutale, peut-être moins dans la finesse, c'est pas très grave. Même si j'aime beaucoup ce genre de musique aussi. Par contre, quand j'écoute de la progressive ou des choses comme ça, où il y a beaucoup de détails, là, c'est plus embêtant. Donc je préfère écouter ce genre de musique ici.

LD : Parce que tu te rends compte qu'en écoutant avec tes écouteurs le son n'est pas bon ?

Thibault : est mauvais. Oui, je perds vraiment en qualité mais... c'est pas tellement grave dans le moment, dans le vécu mais c'est plus mon côté...

LD : l'appréciation esthétique?

Thibault : oui voilà. Ce serait le même genre de réflexion que « houlà, l'acoustique de cette salle est mauvaise ». Moins le moment était génial, d'un concert par exemple. Je peux vivre un très bon

concert, adorer, même si je reconnais que, par ailleurs, l'acoustique est pas terrible. Mais c'est pas tellement grave. » (Thibault, entretien)

Nous voyons ici que le dispositif technique n'est qu'un aspect de l'expérience d'écoute qui peut être temporairement mis de côté afin de prendre plaisir à écouter de la musique en mobilité. Alors que la qualité sonore du dispositif a augmenté depuis le XIX^e siècle, elle reste relative pour les auditeurs. Ils la comparent à ce qui est possible dans l'idéal et à ce qui est possible avec leur dispositif actuel. Lorsque la qualité sonore des écouteurs est évoquée, ils ont tous un avis sur la question. Certains possèdent plusieurs écouteurs ou un casque chez eux et ils peuvent évaluer la mauvaise qualité de leurs écouteurs « mobiles » mais ils les gardent pour des raisons de commodité de transport. Comme les gramophiles, cependant, les auditeurs-baladeurs apprennent à s'en accommoder et à écouter au-delà de la mauvaise qualité sonore. Alors que la qualité sonore était en partie régulée par l'appareil d'écoute, il nous apparaît que la machine n'est jamais incriminée pour sa mauvaise qualité sonore. Seul Igor reconnaît que la qualité de ses MP3 est très mauvaise parce qu'il les obtient en les téléchargeant avec un plugin à partir de YouTube. Il pense que cela ne sert à rien d'acheter des écouteurs de haute qualité pour écouter des fichiers de très basse qualité. Les auditeurs critiquent l'ergonomie de la machine mais pas son rendu sonore. Ils se focalisent sur les écouteurs qui sont les intermédiaires sonores entre l'appareil et l'oreille.

Les écouteurs varient dans leur manière de rendre correctement les fréquences sonores de la musique. Des mauvais écouteurs déforment le spectre sonore pour délivrer un rendu qui ne rend pas justice à la qualité de l'enregistrement : pas assez de basses, trop d'aigus,... Au vu de la généralisation des écouteurs Apple chez nos répondants, nous pouvons penser que l'oreille du XXI^e siècle est formée par ces écouteurs et leur manière de traiter le spectre sonore. Les auditeurs qui ont l'habitude d'écouter leur musique avec ce son-là pensent qu'il s'agit là du son de la musique et en font leur référence pour l'évaluation de la qualité sonore. Nous pensons qu'il faut alors favoriser une variété d'écoutes sur des systèmes de diffusion différents afin d'éduquer l'oreille à des rendus sonores multiples, comme certains le font déjà. L'auditeur peut alors mieux évaluer la qualité sonore de son dispositif d'écoute et l'adapter lorsque l'envie de le faire ou l'argent le permettent.

En résumé, nous pouvons rassembler des critères généraux qui orientent le choix technique des auditeurs. Il s'agit d'éléments que l'auditeur prend en compte lorsqu'il se représente sa pratique d'écoute. Il envisage alors comment ces critères peuvent rencontrer cet idéal de sa pratique. Selon ce que disent les répondants, aucun ne trouve que son dispositif est parfait. Même Pierre qui a assez d'argent pour s'équiper comme il le souhaite trouve que ses écouteurs sont un peu trop lourds.

Voici le regroupement de ces critères en ce qui concerne l'appareil d'écoute et les écouteurs.

- Il y a un choix binaire de base à effectuer entre :
 - o Une collection de MP3 ou une écoute en streaming.
 - o Un appareil multifonction ou dédié uniquement à la musique. Un seul appareil allège l'auditeur mais certaines fonctions du téléphone peuvent venir perturber l'écoute.
 - o Des écouteurs ou un casque.
- La portabilité du dispositif complet et de chaque élément.

- La capacité de stockage à envisager en fonction de la collection de l'auditeur.
- Ce que la technique permet et promet. L'auditeur peut être intéressé par une spécificité technique particulière.
- Le prix qui limite le choix en fonction de ce que l'auditeur est prêt à dépenser.
- La marque qui est connotée selon certains critères (facilité d'usage, promesse de durabilité, robustesse,...).
- L'ergonomie : l'auditeur est sensible à la manipulation et à la navigation aisée sur le dispositif.
- L'habitude historique d'écoute. Cette habitude peut se situer au niveau de la marque (toujours acheter Apple, par exemple), du type d'appareil ou des affordances de celui-ci. Pour les écouteurs, l'habitude peut-être forcée par la marque qui les fournit avec l'appareil.
- La durée de la batterie.
- La qualité sonore vue dans sa relation avec le prix.
- Le confort des oreilles.
- L'isolation sonore avec l'environnement et pour les personnes extérieures.

Ces critères sont interdépendants et le poids de chacun d'eux dépend de l'attitude de l'auditeur. Ce que nous montrons ici, c'est l'interaction de l'auditeur avec son dispositif d'écoute. Lors de l'acquisition et durant l'utilisation, il parvient à expliciter les choix qui sont faits, les contraintes qu'il détourne et l'idéal qu'il envisage. Il y a bel et bien une appropriation du dispositif technique dès les premiers usages de la machine mais également lors de l'achat puisque l'auditeur projette sa représentation sur la machine avant de découvrir, dans sa main, ce que celle-ci promet ou propose. L'auditeur ne sait pas ce que signifie l'encombrement d'un casque tant qu'il ne l'a pas intégré dans son quotidien, transporté dans ses déplacements. Il ne connaît pas la qualité sonore et l'isolation promise par les écouteurs intra-auriculaires jusqu'à ce qu'il ne les teste en déplacement dans un environnement sonore bruyant. Il existe toujours une différence entre l'idéal de l'auditeur et la réalité de la pratique. Certaines affordances non envisagées sont finalement appréciées. Certaines contraintes connues peuvent être détournées positivement et se dissoudre dans une pratique réinventée qui tient compte de celles-ci.

1.2.3. La mise en disposition de la technique

Cette appropriation du dispositif technique se marque également dans la construction progressive d'habitudes qui entourent la pratique en situation. La répétition quotidienne de la pratique d'écoute dans un même endroit et au même moment avec le même appareil définit chez les auditeurs une pratique routinière de mise en disposition technique. Nous entendons par cela une habitude dans la préparation de l'écoute qui est le résultat de pratiques antérieures. Cette habitude se retrouve au niveau de la préparation avant le départ du domicile ou au retour, de la place dévolue au dispositif et du volume d'écoute.

La préparation et la manipulation de la technique

Le trajet habituel pour la plupart des répondants est de se déplacer vers leur lieu de travail. Ils ont une routine afin de préparer leur dispositif pour l'écoute. Cette préparation se déroule chez eux, entre l'intérieur de leur domicile et l'extérieur. Un séquençage d'actions est repérable chez ceux qui ont un rythme identique chaque jour. Il varie ou se remarque moins chez les travailleurs qui ont des horaires ou des trajets variés. Cette séquence d'actions définit le moment où l'auditeur emporte son lecteur MP3, où il met ses écouteurs dans les oreilles, où il choisit sa musique et démarre l'écoute.

Pour Murielle, la préparation de la musique s'intègre dans une préparation très ritualisée avant de quitter son domicile. Ses habitudes lui permettent de ne pas devoir réfléchir et de ne rien oublier.

« J'ouvre mon sac, je prends mon iPod, je le pose sur la table, je referme mon sac, je mets mon écharpe, je mets mon sac sur l'épaule, mon iPod dans la main, je descends et je sors par le garage. Mais je l'ai dans la main avant de sortir parce que, une fois que je suis en route, vu que c'est un gros sac en cuir comme ça, c'est pas évident d'aller chercher dedans (...) en général, je mets le premier écouteur quand j'arrive devant la porte du garage et que je vais l'ouvrir. Et alors j'ouvre la porte, je referme le garage derrière moi et là, je mets le deuxième et, dans la montée, j'allume mon iPod. »
(Murielle, entretien)

Il y a pour elle une manipulation qui dépend de la facilité d'accès à l'appareil et de la possibilité de faire autre chose. Pour ouvrir le garage, elle a besoin de se libérer la main et met déjà un écouteur pour ne pas les porter.

Pour Emilie, la préparation de l'écoute prend en compte une contrainte technique. Son lecteur prend beaucoup de temps à s'allumer. Comme elle souhaite écouter dès qu'elle est dans la rue, elle l'allume (en maintenant un bouton enfoncé) en sortant de son appartement, avant de descendre les deux étages mais elle ne met ses écouteurs qu'à l'extérieur parce qu'elle n'aime pas les avoir dans un espace intérieur.

« Ce truc est insupportable parce qu'il met 40 ans pour s'allumer. Je dois laisser appuyé et donc je démarre déjà ici sinon je sais qu'il sera pas allumé une fois que je vais arriver dehors et ça m'énerve. Par contre, je déteste descendre les escaliers avec ça parce que je déteste être coupée et de... Donc c'est toujours un petit peu (...) Je l'allume déjà ici, j'ai les écouteurs en main et puis, une fois que je suis dehors, je les mets. » (Emilie, entretien)

Thibault et Alicia ont une habitude similaire. Ils préparent leur dispositif à l'intérieur et ils choisissent leur musique lorsqu'ils sont à l'extérieur.

« Dès que j'ai fermé la porte, premier truc que je fais, hop, je le sors, je choisis mon truc, je le mets dans mes oreilles et puis je le remets dans ma veste. » (Thibault, entretien)

Denis découvre, en l'expliquant, qu'il a une habitude très stricte le matin, en partant de chez lui :

« Je mets mes écouteurs, j'ouvre ma veste, pour que le câble passe à l'intérieur, je referme ma veste et puis je mets le bout qui dépasse dans le GSM. Oui, je mets d'abord les écouteurs. » (Denis, entretien)

Igor a une préparation très habituelle et ponctuelle. La mise en place de son écoute en témoigne. Comme Denis, il a une manière de « bloquer » les écouteurs pour qu'ils soient en-dessous de sa veste :

« Je me lève, je prends mon jus d'orange. A 8h32, je sais qu'il est temps de mettre l'iPod, je mets

l'iPod, je mets les écouteurs puis je mets la veste. (...) Je mets les écouteurs dans la bouche pour... et puis je passe les bras et puis après je [il fait un mouvement]. (...) Généralement, j'oublie pas d'allumer mon iPod quand je suis dans l'ascenseur, parfois, ça met un petit peu de temps parce que je suis dans mes pensées mais voilà. » (Igor, entretien)

Chez Perrine, cela dépend du type de vêtements et de la saison. La préparation et la place du dispositif peuvent varier :

« Parce que, en fait, c'est toute une technique, en tout cas l'hiver... Quand j'ai une écharpe, eh ben, je mets les écouteurs... qui passent dans l'écharpe, comme ça, si je veux les enlever, ils tombent jamais par terre. Ils sont bloqués par mon écharpe. Mais ça, je dois le faire avant. Mais je mets pas de musique parce que, si je croise un voisin ou quoi, j'ai envie de lui dire bonjour (...) Mais je mets quand je suis dehors.

LD : Mais t'as quand même les écouteurs dans les oreilles ?

Perrine : Oui.

LD : et ton iPod, il est où ? Dans une poche ou... ?

Perrine : Alors, celui-là, il était tout le temps dans ma poche parce qu'il est tout petit. Et le téléphone, ça dépend comme je suis habillée. Parce que j'ai des manteaux où la poche, ça pourrait tomber ou quoi. Donc quand c'est comme ça, je mets dans mon sac. Parce que le fil est assez long pour arriver à mes oreilles. Et quand j'ai un manteau avec une bonne poche, c'est dans ma poche de manteau.

LD : c'est ça, oui.

Perrine : Jamais dans mes poches de pantalon ou... C'est soit le manteau soit le sac.

LD : pour que ça reste accessible...

Perrine : Oui. » (Perrine, entretien)

Pour Camille aussi, c'est important de suivre un rituel et d'avoir ses affaires toujours au même endroit.

« Alors, il est dans mon sac... Les écouteurs sont là... Il a toujours sa place. Parce qu'en fait, je préfère mettre les choses toujours au même endroit parce que je... machinalement, je sais que je vais les remettre au même endroit et les retrouver au même endroit. Donc les écouteurs là, le truc là (...) Donc je mets d'abord mes écouteurs, je les branche... En fait, souvent, le plus souvent, je mets tout avant de partir. Pas forcément déjà en « on » mais, techniquement, je mets déjà les écouteurs et branchés. (...) Avant de sortir d'ici parce que, sinon, c'est un peu difficile parce que je suis fort chargée. Donc si du coup, après, je dois aller rechercher les trucs... Et donc je mets tout et puis alors, ben, je pars et là, souvent, j'écoute. En fait, j'écoute rarement dans les escaliers mais quand je sors, là, je commence à écouter.

LD : et pourquoi tu n'écoutes pas dans l'escalier ?

Camille : ben ça... C'est bête à dire mais ça va plus fort.

LD : ah oui.

Camille : Donc il faut souvent que je règle le volume...

LD : et quand tu sors, tu devrais re-régler le volume plus fort.

Camille : voilà. C'est ça. » (Camille, entretien)

Durant l'écoute, la place du baladeur dépend de la manipulation envisagée. Si l'auditeur sait qu'il va devoir changer fréquemment de chanson ou zapper (sur l'aléatoire, par exemple), il va garder l'appareil en main ou facilement accessible.

« Souvent, j'ai envie de le mettre quelque part, dans ma poche ou dans mon sac. Mais en fait, comme je suis jamais contente de la chanson qui passe, au final, je le garde quasi toujours dans ma main, quoi. J'ai mon doigt sur le « next » et j'ai qu'à appuyer quoi. » (Emilie, entretien)

« Je l'ai toujours dans la main. Et alors là, tu as le volume [sur la tranche de l'iPod]. Et si tu fais un double clic au milieu, tu changes de piste. (...) donc je suis comme ça (position assise avec son iPod dans la main, avec les doigts sur les boutons), je change de piste, je monte, je diminue, je mets en pause. Non, je... Si je vais le mettre dans ma poche, toutes les deux minutes, je vais le sortir pour une raison ou une autre. » (Murielle, entretien)

« Moi, j'ai toujours l'iPod en main. Toujours. Il est jamais dans ma poche et que je laisse la playlist passer... Jamais. (...) J'ai toujours mon doigt hors de mon gant d'ailleurs. Je ne l'ai jamais... Sauf si je suis en train de nettoyer avec par exemple et que donc j'ai les mains occupées. Mais si c'est dans la rue ou dans le tram ou quoi, j'ai toujours l'iPod en main. (...) Parce que j'ai envie de telle chanson après telle chanson et que, dans la playlist, elle n'est pas après cette chanson mais quatre chansons avant donc... » (Alicia, entretien)

Certains préfèrent ne pas y toucher et préparer alors l'écoute en fonction de cela. Thibault choisit un album et le range dans sa poche. Perrine court avec de la musique et met son iPod dans son sac. Elle ne va pas le sortir durant l'écoute et prépare alors une playlist pour sa course.

L'appareil de Benjamin a eu des problèmes de connectiques qui l'ont forcé à tenir son lecteur d'une certaine façon pour pouvoir écouter convenablement. Ce problème a modifié son habitude d'écoute et a influencé ses habitudes de pratiques de mobilité et d'activités concomitantes également.

« Ca a été une expérience d'écoute aussi différente parce que, je vais dire, ces dernières semaines, déjà, j'ai mon lecteur en main durant l'écoute. Donc c'est déjà quelque chose d'un peu différent parce que... enfin, je sais pas, d'habitude, j'avais toujours ça dans une poche et je pouvais, je sais pas moi, lire mon journal facilement en même temps ou... Donc ici, ça m'est arrivé de vouloir travailler pendant l'expérience d'écoute et de me poser la question : « qu'est-ce que je fais ? Est-ce que j'éteins mon lecteur ? Est-ce que je l'éteins pas ? Est-ce que je mets la musique dans mon ordinateur pour pouvoir l'écouter convenablement? ».

LD : ça t'a contraint un peu à faire certaines choses et pas d'autres.

Benjamin : Oui, clairement, c'est un peu contraignant. Quand tu te tiens dans le bus, tu n'as qu'une main pour te rattraper si... (rires) des conneries comme ça. » (Benjamin, entretien)

Nous voyons ici que cette manipulation technique est en lien direct avec la mobilité de la personne, la situation d'écoute et le mode d'écoute choisi.

Lorsqu'ils rentrent chez eux, il peut aussi y avoir un rituel de mise en préparation mais de la situation anticipée du domicile.

« Romain : Quand j'ouvre la porte, j'arrête.

LD : Tu sais que tu vas probablement voir des gens.

Romain : Oui, même, j'aime pas... Enfin, je sais pas, je me dis, si ça tombe, quelqu'un pourrait me parler... Quand c'est chez moi, j'ai pas envie non plus de mettre à fond les écouteurs parce qu'on pourrait me surprendre ou je sais pas moi, dire bonjour et pas entendre. Donc c'est vraiment, quand je suis en train de chercher mes clés, je coupe. (...) Je coupe même deux mètres avant. J'écoute jamais la musique à l'intérieur... enfin, en revenant de quelque part. » (Romain, entretien)

L'appareil et les écouteurs ont également une place qui dépend de l'usage de l'appareil à leur domicile. Pour ceux qui l'utilisent comme lecteur de musique sur un système de diffusion, le lecteur retrouve sa place près des enceintes, souvent sur une « dock station », un système qui recharge et transmet la musique à une chaîne hi-fi ou des haut-parleurs. Pour ceux qui ne l'utilisent pas comme appareil d'écoute principal, le baladeur et les écouteurs restent dans l'endroit où ils sont transportés : la veste ou le sac, principalement.

Le volume d'écoute

Une dimension supplémentaire de la préparation est le volume d'écoute, comme chez Camille. Les auditeurs ont un volume préférentiel qu'ils font peu varier durant l'écoute. Ce volume dépend du type d'écouteurs ou de casque. Les quelques personnes utilisant les deux ont un volume préférentiel pour chaque type de dispositif. Un casque ou des écouteurs intra-auriculaires coupent plus les sons de l'environnement et l'on peut donc diminuer le volume. Ce volume fixe est fréquemment le maximum que le dispositif peut délivrer et les auditeurs estiment que cela pourrait aller un peu plus fort. Ceci est sans doute dû à la limitation imposée par la Commission européenne sur ce type d'appareil²³. Cela dépend aussi de la puissance délivrée par les écouteurs qui n'est pas la même pour tous les modèles.

Le volume fixe est le résultat des expériences passées en écoute mobile et l'évaluation progressive d'un volume moyen. Ce volume fixe permet aux utilisateurs de ne pas devoir trop manipuler leur appareil et de pouvoir le ranger à un endroit durant leur déplacement (sac, poche). Il y a donc une co-construction de ce volume et de la manipulation envisagée et réalisée lors de l'écoute en mobilité.

Lorsqu'ils prennent la peine de modifier le volume durant l'écoute, c'est en raison de variations du niveau sonore de l'environnement ou de la chanson écoutée. L'environnement sonore peut se modifier au cours de l'écoute. Soit parce que l'auditeur change d'espace soit parce qu'un bruit de l'environnement disparaît. Dans ce cas, l'auditeur va pouvoir baisser le volume d'écoute ou l'augmenter si l'environnement sonore est, au contraire, trop bruyant.

« Quand je descends de chez moi, c'est encore très calme mais alors, si je reste à ce volume-là... Enfin, si je diminue le volume, alors, après, quand je suis dans le métro, là, j'entends plus rien. Donc c'est juste une question de balance. Et après, ça dépend des chansons. » (Igor, entretien)

²³ Voir : <http://www.bruit.fr/boite-a-outils-des-acteurs-du-bruit/sensibilisation-et-education-au-sonore/prevention-des-risques-pour-l-audition/leurope-normalise-le-niveau-sonore-des-baladeurs.html> (consulté le 24 mars 2016)

Le volume d'écoute est donc aussi modifié si une chanson a un niveau plus faible ou plus fort que la précédente. Cela n'arrive pas si l'auditeur écoute un album, qui est normalement masterisé avec un niveau moyen identique. L'augmentation du volume est aussi une manière d'augmenter le plaisir d'écoute sur des passages musicaux adorés.

« Le solo de guitare à la fin, à chaque fois, il me dresse les poils du corps ce truc. Ben à ce moment-là, je vais monter et « whaaa ». (rires). Les passages que j'aime bien, je vais les augmenter un peu. Mais une fois que le passage est fini, je rediminue hein. » (Murielle, entretien)

Cela peut arriver également si l'auditeur écoute en aléatoire ou une playlist. Grégory adapte le volume en fonction des chansons aussi pour ne pas que les chansons plus fortes s'entendent en-dehors de son casque.

« J'ai déjà remarqué qu'il y a des sons qui passent plus facilement que d'autres. C'est con mais les cymbales de batterie par exemple. S'il y a un morceau avec plein de cymbales, ça, ça s'entend à fond à l'extérieur. Pas avec mon casque mais avec le casque de l'iPhone ou quoi... Que finalement, des basses, pas tant que ça, et des choses comme ça... Donc oui, je modifie (...)

LD : En fonction de ce qui va filtrer dans le...

Grégory : Oui oui, toujours. ... Par contre... Par exemple, au boulot, j'écoute moins fort que dans le train. Là, par contre, je vais être au maximum. Je dois vraiment être englobé dans la musique et n'avoir plus que ça. Et justement, ça évite à l'esprit d'aller complètement ailleurs et j'ai vraiment le son à fond à fond à fond. Qu'au boulot, je mets encore raisonnablement parce que, de toute façon, l'environnement est déjà calme donc... (...) Mais, au sein de la même écoute, changer de volume, pour une autre raison que ce qui pourrait sortir à l'extérieur, non. Même quand j'ai besoin de me concentrer plus ou moins, je mets pas moins fort si je dois plus ou moins me concentrer ou quoi que ce soit, non. » (Grégory, entretien)

Lorsqu'ils doivent entendre un événement sonore de la situation, ils ne vont pas diminuer le volume mais enlever un écouteur. Cette stratégie permet plus rapidement de se rendre disponible de manière auditive mais également visuelle. Enlever un écouteur (ou les deux) est une manière fréquente de gérer les interactions sociales au cours de l'écoute. Nous en parlons plus loin.

Nous avons montré que les répondants qui ont des habitudes au moment de partir de chez eux pour aller travailler ont conscience de leur rituel de préparation de leur écoute mobile. Ils prennent leur appareil et lui octroient une place pour la pratique en fonction de la manipulation qu'ils envisagent durant l'écoute (dans le sac, la poche, la main, autour du poignet). Ils préparent leurs écouteurs, ils les branchent s'ils sont séparés du baladeur et, parfois, ils les installent pour qu'ils ne les dérangent pas (coincés avec l'écharpe, dans une manche, casque autour du cou, dans une poche). Toute cette préparation doit aboutir à la possibilité de lancer son écoute là où l'on veut la démarrer. Certains préparent déjà la musique mais, pour la plupart, la finition de la préparation se déroule dehors : mettre les écouteurs, choisir la musique et la lancer. Il y a des lieux associés à certaines fonctions de l'écoute. L'espace intérieur ou le domicile ne sont pas considérés comme des lieux d'écoute. L'auditeur y prépare son dispositif mais il ne va pas déjà se mettre dans sa bulle d'écoute avec ses écouteurs. Son domicile est son espace privé, il est chez lui et il ne doit donc pas recréer cet espace privé avec

ses écouteurs. Les prises de ce lieu n'autorisent pas la coupure sonore. Lorsqu'il sort de chez lui, qu'il est dans la rue, il quitte un espace privé qu'il va recréer en mettant ses écouteurs.

Cette mise en disposition du dispositif technique se construit par les expériences d'écoute et elle oriente également la manière dont se déroule la pratique d'écoute en situation. Si le baladeur est au fond d'un sac, l'auditeur a tendance à choisir sa musique pour ne pas devoir aller changer durant le trajet. Au contraire, s'il garde son baladeur en main, il peut facilement changer de chanson et de volume et hésite moins à écouter en aléatoire parce qu'il peut réagir si une chanson ne lui convient pas. La préparation de l'écoute est directement liée au choix de musique et à la pratique en situation.

Cette ritualisation de la préparation de l'écoute et de l'auditeur permet de créer un cadre qui va mettre cognitivement l'auditeur dans une disposition d'écoute musicale. Cette manipulation pré-écoute et durant l'écoute est une manière de réaliser les conditions nécessaires à la réalisation d'une écoute réussie, comme Maisonneuve l'a décrit pour les audiophiles (Maisonneuve, 2009). Avant même de choisir la musique, l'auditeur souhaite préparer techniquement les éléments qui vont lui permettre d'écouter sa musique comme il le souhaite. Cette préparation est entre les mains de l'auditeur, il en a la responsabilité et peu de choses ne peuvent empêcher que cette préparation ne se passe comme prévu (écouteurs défectueux, batterie plate,...). Il est d'ailleurs remarquable que les ennuis techniques sont très mal vécus par les usagers, en raison de la maîtrise qu'ils ont sur ces aspects mais surtout parce que cela signifie qu'ils ne pourront pas écouter à ce moment-là. Pour Thibaut, lorsque cela lui arrive, il n'aime vraiment pas cela. Il a l'impression que le temps est long et qu'il perd du temps pour se cultiver. Ceci témoigne aussi de l'attachement qu'il développe non pour l'appareillage technique mais bien pour la pratique en tant que telle. Pour Johanne, c'est la même chose :

« Le matin, j'avais lâché Léa (son lapin) dans ma chambre et je ne savais pas qu'elle pouvait grimper si haut. Donc après, je mets mes écouteurs, je mets play, j'entends rien « qu'est-ce que c'est ça » et puis, je les observe et je sens qu'il y avait vraiment une section ici, au niveau de ces fils-là [elle montre sur ses écouteurs]. Mais alors bien quoi, bien tous les deux... Voilà. Elle s'en était donné à cœur joie. Et moi j'étais horrifiée ! » (Johanne, entretien)

Elle doit alors faire son trajet à pied sans musique et se rend compte que tout lui semble vide, long et qu'elle ne peut pas écouter la chanson qu'elle a en tête.

La préparation ritualisée du dispositif technique est en accord avec l'idée d'une pratique habituelle sur un trajet routinier. Cette ritualisation rassure l'auditeur sur le fait que l'écoute se passera comme prévu, c'est-à-dire comme une pratique qu'ils aiment et dont ils ont aussi besoin pour réaliser leur trajet.

2. Le choix de musique

Lorsque l'auditeur choisit sa musique, il actualise les potentialités qu'il a pensées et préparées au préalable²⁴. Nous montrons ici que le choix de la musique est en lien direct avec les structures d'organisation et la gestion de la collection. Par ses actions sur son appareil technique, l'auditeur navigue dans la collection.

Comme nous l'avons vu plus haut, le dispositif d'écoute est configuré de telle sorte qu'il permet de faire plus facilement certaines opérations et qu'il en contraint d'autres. Les contraintes techniques pour faire le choix de la musique sont faibles sur les appareils récents. Seule Emilie est forcée d'écouter sa musique en aléatoire parce qu'il est très difficile de naviguer dans sa collection sur son lecteur MP3.

« C'est toujours aléatoire mais, par contre, moi c'est ça qui m'énerve aussi avec ça, c'est que j'ai genre 400 chansons dessus mais je les ai mises il y a genre des mois puis parfois j'en mets un peu des nouvelles. Mais du coup, j'ai l'impression que j'en ai 400 mais il y en a peut-être 80 que j'ai envie d'écouter donc je suis tout le temps en train de mettre « next, next, next, next ». » (Emilie, entretien)

L'aléatoire est une manière de détourner la contrainte mais elle a du coup une pratique intensive du zapping qui fait qu'elle écoute toujours sa musique avec son baladeur en main afin de changer rapidement de morceau. Certaines machines ont des affordances qui peuvent pousser à écouter selon un mode plutôt que l'autre (par album, par playlist,...). Néanmoins, nous n'observons pas de relation directe entre les pratiques habituelles d'écoute et le type de machine utilisée. Le choix du mode d'écoute est plutôt le résultat de l'appropriation de la machine par l'auditeur et de ses expériences d'écoute variées.

Choisir son écoute nécessite de définir deux composantes : le point de départ et le mode de progression de l'écoute.

2.1. Le choix du point de départ

Le point de départ est un espace sémio-technique d'écoute présent sur le dispositif. Il s'agit d'une partie de la collection qui peut être un album, un artiste, une playlist voire une chanson ou toute la collection. En fonction des intentions d'écoute, l'auditeur va choisir

- un album qu'il connaît bien ou qu'il veut découvrir ;
- il va sélectionner une playlist qu'il a créée selon un effet recherché ;
- il va choisir une chanson qui lui trotte en tête et qu'il veut écouter en première.

Ce choix définit un cadre de départ qui est en lien avec le cadre que l'auditeur souhaite installer pour son écoute (cfr infra) : se focaliser sur un album, se plonger dans des souvenirs, soutenir un état, rester dans un cadre identique,...

« Je sais que ça va coller. Pas forcément à l'avance mais au moment où je le mets, je sais que ça va coller. (...) C'est quand même souvent dans l'instant immédiat que je fais mes choix de ce que je vais

²⁴ Afin que le lecteur puisse se faire une idée des musiques écoutées par les répondants, nous avons compilé l'ensemble des morceaux évoqués par ceux-ci dans une playlist Spotify : <http://ow.ly/aVzM300iOrV>. Lorsque l'auditeur ne mentionnait que l'artiste, nous avons pris la liberté de choisir nous-même le morceau.

mettre. Plus souvent ça et c'est ça qu'offre aussi le lecteur, c'est que tu as ce luxe d'avoir potentiellement beaucoup de choses accessibles à n'importe quel moment. » (Benjamin, entretien)

« Je suis jamais en train de chercher quel groupe je vais écouter. A être là en train de scroller pour essayer de « hein, ça, j'avais pas pensé », ça, jamais parce que, avec mes listes de lecture et même avant, j'avais la découverte d'un mois et je sais que je vais découvrir ceux que j'ai eus d'un mois... Vraiment, ça je le fais jamais quoi. Chercher ce que je vais écouter le matin... J'ai déjà tellement peu de temps, une demi-heure, je sais déjà que « ok, Gojira, point ». Je me pose pas trop la question. » (Romain, entretien)

« La plupart du temps, comme je suis pas quelqu'un de névrosé, j'ai pas besoin du groupe associé à mes humeurs, parce que c'est des albums que j'écoute chaque jour, quotidiennement, voilà. Mais alors, je trouve que la musique a cette fonction de te donner la possibilité soit de prolonger un sentiment, soit le chasser ou le renforcer quoi. Quand je me sens bien, hyper-bien et que j'ai un chouette truc que je vis, je vais choisir tel groupe. Quand je suis triste ou que j'ai envie de rester triste... parce que c'est justifié ou que je suis vraiment très triste, ben, je vais mettre tel ou tel groupe.

LD : et le même groupe peut avoir des fonctions différentes ?

Thibault : tout à fait.

LD : Donc à la fois rester triste ou te donner de l'énergie...

Thibault : oui, ou être écouté comme un groupe que j'écoute tous les jours.

LD : donc c'est plus en fonction du moment, tu te dis « maintenant, ce groupe-là il va m'aider à être dans telle émotion... »

Thibault : oui, c'est ça. Exactement.

LD : c'est plus une rencontre entre un moment, un groupe, une émotion.

Thibault : Et alors il y a des groupes qui, pour moi, peuvent tout me donner. Ils sont tellement... il y a tellement dedans, ils sont tellement riches... que je les connais tellement bien, je sais quel album choisir... » (Thibault, entretien)

S'il n'a pas d'idée sur le moment, l'auditeur peut faire défiler sa collection de chansons, ses playlists ou sa liste d'artistes afin de trouver quelque chose qui, en passant dessus, va lui sembler « coller » avec ses intentions d'écoute. Murielle utilise parfois cette technique et peut finir par taper au hasard pour voir comment elle réagit à la musique choisie.

« Si j'ai pas d'idée, je vais aller dans la liste des morceaux, je vais faire comme ça avec mon doigt [balayage], mais sans regarder et puis je vais appuyer sur un morceau. Et si le morceau me convient pas, je vais faire « suivante ». En lecture aléatoire, jusqu'à ce que je trouve quelque chose qui corresponde à mon état d'esprit. » (Murielle, entretien)

Lorsqu'il n'a pas d'idée, l'auditeur peut relancer l'écoute qu'il avait arrêtée précédemment. Souvent, c'est parce qu'il allume son baladeur et qu'une chanson apparaît. Si cela lui convient, il ne va pas chercher plus et relancer l'écoute où il s'était arrêté.

« En allumant mon iPod, je suis tombée sur une chanson de Snow Patrol (New York). Je n'avais pas

d'envie particulière alors j'ai écouté ça. Lors de la dernière écoute, j'avais choisi l'une des listes « automatiques », celle des morceaux écoutés récemment, en mode aléatoire. J'ai donc gardé le même mode d'écoute aujourd'hui. » (Camille, carnet)

Cette idée de « relancer l'écoute » s'applique donc au choix global et pas uniquement au point de départ. Il s'applique aussi au mode de progression de l'écoute (aléatoire ici).

Igor écoute tout le temps une seule playlist dans laquelle il a ses 1000 chansons. Pour lui, la relance de l'écoute est son mode d'écoute habituelle et unique. Il n'a donc pas de moment de choix pour démarrer l'écoute.

2.2. Le choix du mode de progression

L'autre aspect du choix est de décider d'un mode de progression dans la musique. L'auditeur peut :

- naviguer de chanson en chanson selon ses envies ;
- écouter une playlist ou un album dans l'ordre ;
- écouter sa collection (ou une partie de celle-ci) en aléatoire.

Quelques auditeurs utilisent aussi un système de recommandations à partir d'un morceau choisi, mais ils le font plutôt en écoutant sur leur ordinateur.

« J'écoute toujours un album. Jamais j'écoute de morceau unique comme ça. Enfin, c'est très rare. Je mets toujours... J'écoute un album en entier parce que pour moi c'est une œuvre. Un album, c'est indissociable de... Même si ça a l'avantage de pouvoir « ah écoute ce morceau-là, il est excellent ». D'accord, quand t'es en société, t'as pas le temps de faire écouter tout un album. Mais quand je suis seul, je préfère...

LD : En plus, le temps de ton trajet correspond plus ou moins à un album ou, en tout cas, à une grosse partie d'album. » (Thibault, entretien)

« Si c'est un album complet, j'aurai moins tendance à le découvrir dans le tram parce que c'est tout juste tout juste... Ca dépend de la longueur de l'album. Mais c'est tout juste tout juste si je dois le faire en un trajet.

LD : tu peux pas l'écouter en entier...

Denis : Ben si mais ça dépend de l'album parce qu'il y a des albums qui font 40 minutes. Ca c'est bon. Mais s'il fait une heure, ça passera pas.

LD : Mais c'est important pour toi de l'écouter en entier, quand tu découvres ?

Denis : Ben oui parce que c'est une œuvre complète. » (Denis, entretien)

Thibault et Denis sont attachés au format de l'album en tant qu'œuvre qui « raconte » quelque chose sur une durée spécifique. C'est leur mode d'écoute principal et ils écoutent alors l'album dans l'ordre et, si possible, en entier.

Pour Perrine, le mode d'écoute va dépendre aussi du style de musique. Elle n'écoute jamais d'albums qui sont plus dynamiques, plus dansants.

« J'ai l'impression que, en tout cas pour les musiques « douces » ou comme Agnes Obel, les trucs un peu comme ça, je vais avoir tendance à plus écouter l'album que je me ferais jamais, à l'oreillette, l'album de Daft Punk d'affilée.

LD : là, tu vas plus choisir un morceau puis faire l'aléatoire sur le reste...

Perrine : Oui, voilà.

LD : ou alors dans une playlist ou...

Perrine : C'est ça. C'est plus là le type de musique qui va... Du Brel, je peux mettre l'album, sans problème. Mais des trucs un peu... Justement, quand c'est trop... [elle réfléchit] trop électro ou trop soutenu, ben, à un moment donné...

LD : oui, t'enlèves. » (Perrine, entretien)

Maud et Alicia vont naviguer d'une chanson à l'autre selon leurs envies et ce qui leur passe par la tête.

« Parfois, c'est des liens logiques ou... ou pas logiques (rires). Soit c'est une chanson qui me donne envie d'écouter l'album entier soit quelque chose dans la chanson me fait penser à autre chose et... me donne envie de l'écouter. » (Maud, entretien)

« C'est jamais en aléatoire parce que moi j'ai toujours l'iPod en main donc, je vais dire, après un morceau, je vois si le morceau d'après j'ai envie de l'écouter et si oui alors je laisse le morceau ou sinon, je cherche un autre morceau. » (Alicia, entretien)

Une partie des auditeurs n'aime pas écouter en aléatoire parce que les chansons peuvent être trop différentes et ne pas correspondre au cadre d'écoute désiré.

« Même l'enchaînement des chansons, il faut pas passer de tout à rien. Quand c'est en lecture aléatoire, ça peut faire des surprises mais c'est pas toujours des surprises super cools. Si t'as la malchance d'avoir un morceau trop hard alors qu'il y en a eu trois [sous entendu : calmes]... Voilà, ça va faire un peu tache. C'est chiant quoi. » (Denis, entretien)

« C'est très rare que je fasse l'aléatoire mais je trouve pas ça terrible comme... A partir du moment où tu as x gigas de musique, c'est pas très... » (Thibault, entretien)

Benjamin, qui est un grand découvreur de musique, aime parfois écouter en aléatoire toutes les découvertes qu'il a ajoutées sur son lecteur MP3. Ce qu'il aime, il y retourne plus tard pour écouter l'album dans l'ordre.

« Parfois, je les lis en *shuffle*, en aléatoire. Surtout quand c'est de la nouvelle musique parce que se taper un album d'un groupe que tu connais pas, comme ça d'affilée, c'est pas forcément évident (...) avec la lecture aléatoire, c'est intéressant parce que tu peux tomber sur une chanson d'un groupe que t'aimes pas du tout et puis, dix chansons plus tard, tu vas retomber sur une autre chanson de ce groupe-là et tu vas te dire « attends mais c'est quoi ce truc, c'est pas mal... ». Et puis ça va peut-être te donner le goût d'écouter l'album en entier. En général, les groupes sur lesquels j'accroche, je finis par écouter l'album, je vais dire méthodiquement, dans le bon ordre, pour avoir quand même le rendu de l'artiste, le sens du projet, quoi. » (Benjamin, entretien)

D'autres, par contre, aiment que cela passe du tout au tout et les surprises que cela crée à plusieurs niveaux. Il y a la surprise de réentendre un morceau oublié ou plus écouté depuis longtemps. Il y a aussi la surprise et le plaisir de l'enchaînement insoupçonné. Deux chansons se suivent alors qu'on n'aurait pas pensé à les combiner.

« C'est toujours en lecture aléatoire (...) ça me permet de passer d'un style à l'autre. Je peux partir

d'une comédie musicale à du Yann Tiersen puis repartir sur du Rammstein en 3 morceaux. (...) Moi, j'aime bien ça. Mon copain, ça le rend complètement dingue parce que lui, il est très playlist (...) on a une radio à la cuisine et alors il a mis un câble pour qu'on puisse brancher l'iPod ou le smartphone dessus pour écouter... Et quand il entend l'enchaînement des trucs, il dit « c'est un truc de barbare ton truc, il n'y a aucun fil conducteur. Tu sais qu'on a inventé les playlists, hein ! ». Mais non, non...

LD : donc toi, tu aimes bien justement ce côté déstructuré ou...

Murielle : surprise. Oui, parce que, quand il est en lecture aléatoire, je sais jamais ce qui va passer. »

(Murielle, entretien)

Pour Johanne, l'écoute en aléatoire est plus souvent une manière de faire face à l'indécision. Si elle ne sait pas quoi écouter, elle va écouter toute sa collection en aléatoire et, éventuellement, passer quelques chansons. L'écoute va lui permettre de définir son choix de musique.

« J'écoute tellement souvent les mêmes qu'il y en a plein que j'oublie. Et, du coup, quand je le mets en aléatoire sur tout, là, il y en a une qui ressort et je me dis « ah oui ! ». Et du coup, j'ai envie d'écouter tout l'album. » (Johanne, entretien)

Pour Grégory, l'aléatoire est une manière de voyager à travers plein d'univers différents. Cette écoute en aléatoire est pour lui un moment d'écoute focalisée, qui le fait ressortir de son travail. En tant que passionné de musique, il donne une grande valeur à sa musique, à tel point qu'il a développé une éthique dans sa pratique, au niveau de l'aléatoire.

« Si tu veux un truc super-débile pour l'aléatoire, c'est selon les moments où je l'utilise, parfois, tu peux mettre *play* et il va directement chercher un premier morceau aléatoire. Et parfois, tu dois cliquer toi-même sur un morceau et, après, le prochain sera aléatoire. Ce premier morceau, je le laisse jamais. Je clique et j'appuie sur *forward*. Parce que je me dis que c'est pas juste pour les autres que j'ai pas choisis (rire) (...) Donc le premier morceau, même si je l'ai pas vraiment choisi, j'ai juste cliqué sur un qui était là, mais celui-là j'ai cliqué dessus. Donc je passe directement *forward* et c'est la surprise du suivant.

LD : Parce que tu as envie de commencer directement dans la surprise.

Grégory : Je pense. Parce que là, mine de rien, j'ai vu le titre.

LD : Donc tu l'as choisi...

Grégory : Parce que ça, et puis, quand même c'est pas juste pour les autres morceaux. (rire) (...)

Chacun sa chance. » (Grégory, entretien)

Selon le mode de progression, le zapping de chansons peut être pensé dès la définition de l'écoute. L'auditeur peut se dire qu'il écoute une playlist (dans l'ordre ou en aléatoire) et qu'il passera les chansons qui ne lui conviennent pas en fonction du moment d'écoute (et donc selon les intentions de départ). C'est souvent le cas lorsque les auditeurs écoutent une longue playlist ou toute leur collection en aléatoire.

Le zapping est surtout utilisé durant l'écoute afin de changer la musique pour continuer à la faire correspondre à l'intention de départ, notamment quand la situation d'écoute change. Passer des chansons fait passer

l'auditeur d'une chanson à l'autre, parfois aussi bonne que la précédente. Ce plaisir qui provient du zapping est alors amplifié. L'auditeur se dit que s'il y en a tant de bonnes, quelle sera la suivante ?

« Chaque morceau est tellement bon que je zappe souvent pour en trouver un encore mieux. »
(Grégory, entretien)

Grégory n'écoute même pas les morceaux jusqu'au bout. Il se délecte de la qualité de tous ces morceaux et il cherche, de plus, le morceau parfait pour marcher jusque chez lui.

Pour Alicia, ce zapping alors que la chanson n'est pas finie est une pratique habituelle. Lorsqu'elle doit marcher sous la pluie, le besoin de se motiver amplifie cette pratique et cette envie de zapper.

« Je suis tellement motivée avec ma marche que j'ai une espèce de « boulimie » musicale, je voudrais pouvoir écouter toutes les chansons en même temps. Alors je passe de l'une à l'autre, je « zappe » continuellement dans mon iPod. » (Alicia, carnet)

Alicia est également le meilleur exemple de la monomanie musicale. Selon des passes, l'auditeur peut être fasciné par un morceau qu'il a découvert et l'écouter en boucle.

« Je peux écouter genre la même chanson 25 fois de suite pendant toute une semaine. » (Alicia, entretien)

Igor a également connu cela avec une chanson durant une période de sa vie où il se sentait « bizarre ».

« Il y a juste une chanson que j'ai très fort en tête depuis une semaine, qui est la dernière de Coldplay, « Magic ». Et là, ben, je crois que je l'ai entendue... je l'ai écoutée en boucle pendant... Enfin, en boucle... Je crois que je l'ai écoutée au moins 100 fois en une semaine. Ce qui est quand même assez... Mais bon, c'est mon état général qui est un peu bizarre. C'est plus ça. » (Igor, entretien)

Le changement de l'écoute peut faire passer d'une écoute en aléatoire à une écoute d'un album, faire naviguer dans la collection pour trouver une autre chanson ou pour spécifiquement choisir le dernier morceau qui va clore le moment d'écoute.

« En fait, mon iPod est quasi tout le temps branché sur « mix de musiques » donc je mets *play* et c'est le mix de morceaux, je ne réfléchis pas à ... Non, je le lance comme ça et si ça ne me convient pas alors je vais peut-être (...) changer. (...) Ou alors parfois aussi quand j'ai changé, j'écoute un CD et j'ai plus envie d'écouter ce CD-là la fois d'après, c'est quand même celui-là qui tourne alors je vais remettre mix de morceaux. Je pars toujours de ça, quoi. (...) J'attends de voir ce que la machine propose. »
(Maud, entretien)

« Je sais que je serai au bureau dans quelques minutes, du coup, je choisis ma chanson préférée de « X & Y » et je marche au soleil. » (Camille, carnet)

« J'aime bien écouter jusqu'au bout et d'ailleurs, si je sais que cette chanson... Allez, il y a des groupes qui ont tendance à faire des plus longues chansons, je vais pas en commencer une alors que je sais que j'arriverai pas à la terminer, ça, ça va me frustrer. » (Romain, entretien)

Mais le changement de chanson et d'écoute est relativement rare chez la plupart des répondants. Cela peut arriver si la chanson qui survient ne correspond pas du tout au cadre qu'ils souhaitent installer. De manière

générale, ils préfèrent choisir et préparer leur écoute et ne pas trop y toucher durant la pratique. Ceux qui aiment changer de chanson ont alors une pratique adaptée à cela, notamment en terme de manipulation de l'appareil. Ils gardent leur appareil en main ou bien peuvent rapidement changer sans devoir enlever la machine de leur sac ou leur poche. Murielle secoue son appareil pour qu'il lui propose autre chose ; Camille clique deux fois sur un bouton pour changer, sans enlever son iPod de son sac ; Igor a une manipulation très facile à faire sur son iPod qu'il porte au poignet.

Il arrive que l'auditeur arrête sa musique en raison de circonstances extérieures à son écoute. Parfois, il arrête aussi parce qu'il ne trouve pas la musique qu'il souhaite écouter parce que rien ne « colle » avec son état d'esprit, ses envies.

« Ca m'arrive, très rarement mais ça m'arrive parfois de lancer mon lecteur MP3, un peu par automatisme et puis de me dire qu'en fait, finalement, j'ai pas envie d'écouter de la musique à ce moment-là. Donc ça, ça peut arriver. Ca arrive en général d'autant plus quand je suis pas satisfait de ce que je peux trouver sur mon lecteur. Si dans ma... Si je passe un peu en revue ma liste et que ça fait trois semaines que c'est dessus... Je connais, j'ai envie de changer, je regarde, je suis un peu « pfff ». En fait, il y a rien qui va m'exciter, il y a rien qui va me procurer des émotions à ce moment-là alors peut-être que ça peut m'arriver d'éteindre, oui. » (Benjamin, entretien)

L'auditeur définit son écoute en choisissant un mode d'écoute. Il peut écouter un album dans l'ordre, une playlist en aléatoire, naviguer de morceau en morceau au gré de ses envies, zapper sur toute sa collection,... Ce choix de mode d'écoute n'est pas indépendant de la situation dans laquelle il écoute. Comme nous l'avons montré, il est en lien direct avec la manipulation potentielle ou voulue durant l'écoute. Même si l'auditeur a des pratiques variées en fonction du moment où il écoute, chaque auditeur a un mode d'écoute habituel qui rappelle la ritualisation de la préparation de l'écoute, elle-même mise en place parce que la personne est engagée dans un rythme quotidien qui varie peu. S'il se dégage une impression limpide de cohérence dans les habitudes des auditeurs, nous ne pouvons soutenir cette hypothèse. En effet, Alicia, par exemple, n'a pas de rythme identique tous les jours, pourtant, elle écoute toujours de la même manière : elle va aller choisir ses chansons les unes après les autres. A l'inverse, Perrine peut, selon son envie, choisir une playlist ou un artiste qu'elle va écouter sur son trajet quotidien qui est toujours le même.

Nous ne pouvons dès lors que souligner la diversité des pratiques de choix de la musique par l'auditeur sans essayer de les prévoir selon une attitude de celui-ci.

3. Les situations d'écoutes mobiles

L'auditeur-baladeur peut écouter sa musique à tout moment et en tout lieu. Pourtant, ce n'est pas ce qu'il fait. Seulement certaines activités et certains espaces-temps sont musicalisés au quotidien. Nous montrons ici comment l'auditeur perçoit les qualités de certaines situations dans lesquelles il est possible d'écouter. Dans ce point, nous considérons ce cadre comme un donné composé d'éléments dont l'auditeur peut identifier les prises qui lui permettent d'écouter sa musique. Cette évaluation d'une situation d'écoute se fait avec

l'expérience et, principalement, avec l'habitude de l'écoute quotidienne. Ces situations définissent un mode d'engagement dans une activité, un espace, un temps, un environnement sonore et la situation sociale. Nous consacrons un point à chacun de ces éléments en tentant de les isoler.

3.1. Les activités concomitantes de l'écoute

Si l'on considère le déplacement comme une activité, l'écoute n'est que très rarement réalisée seule. Presqu'aucun auditeur n'écoute avec son baladeur chez lui sans rien faire d'autre. Les rares occurrences sont des écoutes où la personne est allongée pour s'assoupir ou s'endormir le soir. Dans l'espace public, ce sont surtout les moments d'attente durant lesquels l'auditeur écoute sa musique sans une seconde activité. Néanmoins, dans notre enquête, il y a peu d'écoute dans ces moments-là pour deux raisons. D'abord, l'attente est un temps dont on ne connaît pas la durée or, comme nous allons le voir, l'auditeur a besoin généralement d'un temps long pour son écoute. Ensuite, ces moments d'attente courts sont propices à la consultation de son téléphone et notamment des réseaux sociaux. Il est possible d'avoir cette pratique, d'y consacrer plus ou moins de temps et de l'arrêter rapidement sans devoir manipuler des écouteurs pour se rendre disponible. Cette facilité de manipulation et la fragmentation de la « pratique du smartphone » font que les individus ont tendance à favoriser ce genre d'occupation plutôt que l'écoute. Cependant, les auditeurs-baladeurs écoutent fréquemment leur musique en attendant leur transport public. Dans ce cas-là, s'ils le font, c'est parce que cette attente s'inscrit dans une action globale de déplacement (marcher jusqu'à l'arrêt, attendre, monter dans le transport) et que l'écoute n'est pas interrompue lorsqu'ils sont dans le transport.

Il y a donc peu d'écoute dans des moments de non-activité totale. Nous préférons considérer que le déplacement n'est pas une activité en soi mais définit un espace-temps d'écoute. Dès lors, il existe des pratiques où l'auditeur-baladeur ne fait qu'écouter sa musique dans un transport public ou en marchant. Nous considérons ces écoutes sur le même niveau que les moments d'attente. Ce sont des épisodes d'écoute où l'auditeur ne fait qu'écouter sa musique. Lorsqu'il marche en rue pour se rendre quelque part, l'auditeur ne peut pas réaliser une autre activité en même temps. En marchant, il est difficile de lire et Camille est la seule à consulter parfois son smartphone en marchant (réseaux sociaux, emails, GPS). Dans un transport public, l'écoute est fréquemment la seule activité et elle s'accompagne alors d'une occupation perceptive : contempler le paysage, observer les co-présents, être dans ses pensées. Le même genre d'écoute s'observe chez Pierre et Thibault qui écoutent leur musique en allant marcher dans la nature.

Pour Emilie, l'écoute est plus une source de plaisir si elle n'est pas engagée dans une activité prenante.

« Par exemple, avoir de la musique en voiture ou dans le train, pour moi, c'est plus gai parce que je dois regarder les choses. Et je dois pas être occupée à autre chose. Et je trouve ça plus gai. Ça prend plus d'ampleur d'avoir la musique en regardant que en faisant des choses. Si je dois être active, j'ai l'impression que je suis plus du tout concentrée sur la musique et donc du coup ça devient quelque chose d'oppressant.. ça devient une... j'arrive pas à retrouver le moment... » (Emilie, entretien)

Nous considérons qu'il y a une activité concomitante de l'écoute lorsque l'auditeur se focalise sur une autre activité que l'écoute. Il y a un investissement cognitif ou physique de l'individu. Les déplacements et les moments

d'attente ne demandent pas de se focaliser cognitivement sur leur bonne exécution et ne requièrent pas un investissement physique important.

Les auditeurs lisent pendant qu'ils écoutent : un roman, un magazine, un journal, une bande dessinée. Cette lecture combinée à la musique devient une pratique en soi qui s'apprend avec le temps. Thibault faisait les deux séparément puis il est parvenu à combiner ses deux passions :

« Et c'est vrai que j'ai commencé à adorer pouvoir écouter de la musique et lire en même temps parce que ce sont deux activités culturelles qui sont fondamentales à mon bien-être, que ce soit intellectuel ou pas, parce que je lis pas forcément des romans, je lis aussi de la politique internationale, d'autres trucs. Moins, mais j'en lis quand même, du droit etc. Et du coup, j'ai découvert ça vraiment. C'était une sorte de révélation parce que je pouvais à la fois écouter de la musique et j'arrivais à me concentrer en lisant. C'était vraiment deux choses qui allaient en même temps. Je profitais de deux ambiances assez différentes, deux médias assez différents mais j'arrivais à en profiter, des deux. Et parfois quitte à relire un paragraphe parce que la musique m'a perturbé sur ma lecture. Ou à arrêter le livre et profiter vraiment, en fermant les yeux à la rigueur, du morceau, tellement le solo de guitare est incroyable ou quelque chose d'autre. Mais en tout cas, il y avait cette possibilité de se dire « waw, maintenant, je peux faire les deux à la fois ». Et c'est génial. Et ça, notamment, je trouve que c'est l'écoute mobile qui rend possible le fait de pouvoir autant écouter de musique en lisant autant. »
(Thibault, entretien)

Murielle arrive à se plonger dans la lecture tout en gardant une attention à l'écoute de la musique.

« Je me concentre sur les deux. Tu vois parfois je suis dans un passage prenant et t'as envie de vite tourner la page pour voir ce qu'il va se passer, tu t'empêches de regarder la fin de la page, et donc, je suis à fond dedans et « oh, ce morceau-là, j'ai pas envie de l'écouter » alors je la change et, paf, je reviens dans mon truc. Donc je suis... j'ai une moitié de tête sur chaque truc (rires). » (Murielle, entretien)

Igor a défini son habitude de déplacement petit à petit pour combiner écoute et lecture d'un magazine (The Economist). Il a commencé à écouter la musique en mobilité parce qu'il avait des trajets à effectuer :

« Je me suis dit « qu'est-ce que je vais faire dans le métro ? Ben, pourquoi pas écouter de la musique... ». Puis après est venu l'Economist et je me suis dit « qu'est-ce que je vais faire dans le métro ? Ben pourquoi pas lire l'Economist ». » (Igor, entretien)

Cette double pratique devient leur habitude durant les déplacements et définit, en quelque sorte, leur pratique de mobilité : le déplacement combiné à deux activités culturelles. Romain lit, lui, des bandes dessinées en écoutant sa musique. Il joue parfois à un jeu vidéo, mais uniquement lorsqu'il y joue pour faire « évoluer ses personnages ». S'il veut avancer dans l'intrigue du jeu, il écoute la musique créée par les concepteurs parce qu'elle fait partie intégrante de l'ambiance et de la narration.

Le déplacement en lui-même limite ce qui est possible de faire et la lecture et l'écoute sont des pratiques très mobiles qui peuvent être fragmentées, facilement arrêtées et qui ne demandent pas de transporter trop de choses.

L'écoute accompagne également des activités qui demandent une certaine concentration. Les répondants écoutent peu à vélo et ceux qui le font réalisent la dangerosité de cela. Ils doivent être plus attentifs aux véhicules qui les entourent et cela finit par les stresser de ne pas bien entendre la circulation.

Pour Murielle, l'écoute dans un supermarché lui permet de se focaliser sur sa liste de courses et de ne pas se laisser attirer par les publicités et les produits dont elle n'a pas besoin. Plusieurs personnes écoutent de la musique en travaillant. Cette pratique leur permet de ne pas être dérangées et force leur focalisation sur le travail qu'elles doivent réaliser. Pour celles qui le font, travailler en musique n'est possible que pour du travail qui n'est pas trop complexe. Ecouter en travaillant est la pratique habituelle de Grégory. Johanne étudie tout le temps en musique, comme Emilie le faisait lorsqu'elle était étudiante.

« Ca m'aidait, je crois, à installer une ambiance chouette où j'avais envie de rester. Donc c'était moins pénible. Je me disais, voilà, je suis déjà dans ma chambre, à bloquer, pendant des heures et des heures, c'est horrible. Et en plus, je dois être sans aucun bruit... Je trouvais ça affreux. J'avais l'impression que si j'étais bien installée, que j'avais une chouette musique, j'avais plus envie d'être là et de rester là. Je sais pas si ça joue sur ma concentration dans un sens ou dans un autre. Parce que j'ai jamais essayé sans. » (Emilie, entretien)

Les auditeurs musicalisent aussi plusieurs activités qui ne demandent pas de focalisation comme faire le ménage ou ranger. Le sport (en salle ou en extérieur) est typiquement le genre d'activité accompagnée de musique et qui ne demande pas de concentration. Elle demande par contre un investissement physique important, contrairement à d'autres activités qui n'en demandent pas. Les répondants écoutent surtout lorsqu'ils courent ou lorsqu'ils sont en salle de sport. Ce sont des activités qui permettent d'occuper les oreilles parce que l'audition n'est pas requise pour les réaliser.

Nous pouvons alors définir trois types d'écoute qui accompagnent des activités.

- L'écoute seule ou durant une quasi-activité (pas d'attention requise parce qu'il n'y a pas de véritable activité) : dans les transports, en marchant, dans les moments d'attente, en faisant une promenade.
- L'écoute durant une activité qui demande de l'attention : lire, jouer à un jeu vidéo, rouler à vélo, travailler, faire les courses.
- L'écoute durant une activité qui ne demande pas d'attention mais qui demande un certain investissement du corps : courir, faire du sport, faire le ménage, ranger.

Ces activités ne définissent en rien des modes d'écoute et d'attention à la musique. Chaque répondant choisit de consacrer son attention à l'écoute au cours de ces activités et il ne le fait pas de manière régulière. Il peut écouter attentivement sa musique pendant qu'il court et décider de la placer en fond sonore lorsqu'il est dans une file d'attente.

3.2. Les espaces musicalisés

Compte tenu de ces activités, l'auditeur-baladeur écoute toujours sa musique dans des espaces publics. Lorsqu'il écoute chez lui, il ne le fait que rarement avec des écouteurs, principalement parce que cela le rend indisponible aux personnes avec qui il vit. Il écoute alors sa musique sur un système de diffusion. Certains

ressentent aussi une oppression à écouter avec un casque dans un espace intérieur. Les quelques fois où cela arrive, c'est lorsqu'ils ont besoin de motivation pour ranger et faire le ménage. Ils souhaitent alors avoir leur musique avec eux parce qu'ils changent de pièce et n'entendent pas si la musique provient d'un endroit fixe.

« La chaîne Hi-Fi, elle est dans la cuisine. Parfois, je la mets sur la télé avec l'Apple TV. Mais si je la mets au salon et que je vais chercher du linge dans la chambre... Je vais aller à l'étage pour aller vider les poubelles. Puis je vais aller à la cave pour mettre le linge à sécher et... D'ailleurs, je sais pas si c'est la loi de Murphy mais c'est toujours quand je suis loin de la musique qu'il y a mon morceau préféré qui passe. C'est chiant. Du coup, j'ai pris mon iPod et je l'ai mis dans la poche arrière. Comme ça, j'avais de la musique partout. Mais pas trop fort comme ça si il y a quelqu'un qui toque à la porte ou quoi, j'entendais... » (Murielle, entretien)

L'écoute mobile sert, dans ce cas, à supprimer les contraintes de l'espace et des déplacements dans cet espace. En emportant sa musique avec elle, Murielle déplace un espace sonore qu'elle souhaite avoir stable.

L'écoute mobile commence en général dès que la personne sort de chez elle. Elle arrive dans un espace public et social et elle prend l'habitude de mettre ses écouteurs. Cet espace de la ville n'évoque rien de positif pour l'auditeur (cfr infra). La rue, les transports publics sont les principaux lieux où l'auditeur-baladeur écoute sa musique. Si ces espaces sont propices à l'écoute, c'est parce qu'ils permettent à l'auditeur de créer un espace personnel dans un espace public. En plus d'être une activité qui ne demande pas de concentration, ces déplacements sont, comme nous le verrons, des temps, des situations sociales et des environnements sonores propices à l'écoute. Au niveau de l'espace, ils permettent à la personne de marcher, de s'asseoir ou de rester debout tout en continuant l'écoute. L'occupation auditive de l'individu n'entrave pas ces actions-là.

L'espace dans lequel ils écoutent doit permettre la création d'une bulle, cet espace privé qui se crée avec l'écoute mobile.

« Je peux régulièrement m'asseoir. Et pour lire et pour avoir une sorte d'aisance d'écoute et tout ça, c'est très chouette. (...) Et ça c'est génial parce qu'il n'y a pas trop de secousses, on n'entend pas trop l'extérieur... » (Thibault, entretien)

« Le bus, je vais pas arriver à me détendre. Le train, je vais mieux me détendre, s'il y a pas trop de monde. (...) Parce que t'es assis, parce que t'es pas brinqueballé dans tous les sens, parce que, potentiellement, tu peux avoir un train un peu silencieux, parce que tu peux plus facilement fermer les yeux dans un train que dans un bus, je crois. (...) C'est une question de confort, oui. C'est plus sécurisant aussi. Il y a une question de sécurité. Parce que, dans un train, il y a moins de chance qu'il puisse t'arriver quelque chose, a priori. Enfin, je m'endors beaucoup plus facilement dans un train que dans un bus. Parce que, dans un bus, t'as l'impression que, à chaque passage clouté, ton bus va freiner bloc et... Potentiellement, il pourrait donc t'es pas... Je sais pas, je reste toujours un peu plus sur mes gardes dans un bus que dans un train. (...) quand t'es assis dans un train, oui, t'as peut-être quelqu'un à côté de toi mais t'as pas dix personnes qui sont en train de t'entourer. Donc il y a ce côté-là. C'est pas sécurisant en terme de danger. C'est plus la sécurité en lien avec le confort, quelque chose comme ça. C'est une question de bulle en fait. Tu te crées pas ta bulle aussi facilement en fait dans un bus que

dans un train. » (Benjamin, entretien)

Il existe des conditions idéales pour la création de cette bulle. Elle se crée plus facilement si le moyen de déplacement est confortable c'est-à-dire si ses mouvements sont prévisibles et pas soudains. Le train est plus confortable que le bus parce qu'il y a plus de place pour s'asseoir et le déplacement est moins saccadé. Il y a donc moyen de se construire un espace plus agréable. La possibilité de s'asseoir donne aussi un meilleur confort et permet de mieux se concentrer sur la lecture ou de naviguer dans sa collection.

« Donc t'aimes bien être assis dans ton petit cocon et qu'on te laisse tranquille. Alors que, quand t'es debout, t'es obligé de voir ce qui se passe autour de toi parce que tu dois laisser passer les gens, parce qu'ils bousculent, parce que ci, parce qu'il va freiner, parce qu'il... Voilà. C'est tout ça qui fait que j'aime bien être assis, hop, je suis bien mis, même si je suis serré, je suis tranquille et je suis dans ma bulle, quoi. » (Romain, entretien)

Le fait d'être debout peut empêcher l'auditeur de lire et provoquer de la frustration. Il va alors uniquement écouter de la musique. Pour envisager l'espace idéal dans un transport, nous pouvons caractériser le type d'espace qui n'est pas apprécié par l'auditeur. C'est un endroit où la personne est debout, oppressée par les autres navetteurs (donc avec peu d'espace personnel), dans un transport qui demande de la vigilance pour ne pas tomber et qu'il n'y a, de plus, rien à observer par les fenêtres (comme dans les métros souterrains). Ces caractéristiques empêchent la personne de se créer une bulle, un espace privé imaginaire qui définit un espace vital clos. La création de cette bulle est, selon les répondants, la condition nécessaire pour réaliser l'écoute et obtenir les effets voulus. Il faut donc que l'espace soit le plus confortable possible pour réaliser cette bulle, selon les conditions que nous venons d'exposer.

Grégory écoute sa musique en travaillant, principalement quand il est dans un espace de travail qui est spécifiquement dédié au travail seul, le « cubicle ».

« Dans le dos, tu n'as rien mais tu es face à trois petits murs. Ce qui permet d'être isolé au niveau du son et de la vue aussi. Et ça, ils sont par trois donc trois personnes peuvent se mettre dans trois cubicles différents. Tu n'es pas caché mais tu es quand même isolé pour pouvoir te concentrer un peu plus. (...) C'est une zone, le cubicle, pour s'isoler dans une zone qui peut être bruyante. » (Grégory, entretien)

Cet espace de travail est donc déjà configuré afin de ne pas être dérangé visuellement par les gens qui travaillent au même étage. En soi, il s'agit déjà d'une bulle réellement créée autour de la personne. L'écoute au casque achève de fermer cette bulle.

Johanne écoute sa musique en travaillant en bibliothèque. L'espace de travail est déjà configuré pour la concentration mais la musique ajoute une couche pour la focaliser encore plus sur sa tâche.

Le bureau de Denis est situé de telle manière qu'il se retrouve dans un endroit où il y a beaucoup de passages entre les bureaux contigus. Le fait d'être situé à cet endroit-là rend l'espace sonore bruyant, ce qui, à ses yeux, justifie son écoute pour pouvoir se concentrer sur son travail. S'il doit se lever pour aller dans un autre bureau ou à la photocopieuse, par exemple, il ne garde pas ses écouteurs. Il trouve que cela ne se fait pas et, compte tenu de sa pratique d'écoute au travail, cela ne se justifie pas pour des raisons de concentration.

Les auditeurs ont une représentation de l'espace idéal pour l'écoute mobile. Il faut qu'il y ait assez de place pour l'auditeur pour qu'il ne doive pas y faire attention. Il doit être installé confortablement et, si possible, assis. Cet espace doit être stable tout au long de l'écoute. Ces conditions permettent la création aisée et rapide de la bulle nécessaire pour l'écoute. Si l'espace n'est pas déjà configuré de la sorte, il peut tenter de le modifier. La création de la bulle est une accommodation de l'espace. Par sa capacité à créer cette enveloppe sonore imaginaire au moyen des écouteurs, l'auditeur supprime les contraintes de l'espace. L'écoute musicale mobile est donc la création d'une bulle phonique, un espace d'écoute qui se déplace avec l'auditeur.

L'auditeur effectue ce que Bull appelle une « re-conceptualisation auditive des espaces habités » (Bull, 2001, p. 192). Ceci arrive dans des lieux que nous pouvons qualifier de non-lieux (Augé, 1992) tels que nous les avons définis précédemment. L'auditeur considère ces espaces comme fonctionnels et il s'en désinvestit afin de créer son propre espace dans un lieu dont il n'est que l'utilisateur. Même si l'espace lui impose certaines contraintes (notamment en terme de confort), l'auditeur crée facilement son espace personnel d'écoute qu'il investit d'un sens nouveau mais secret (comme le soulignerait Hosokawa (1984)). Il est présent au lieu mais il se l'approprie sans partager publiquement le résultat de son appropriation spatiale.

3.3. Les temps musicalisés

L'écoute est une habitude qui devient un réflexe chez certains. Ils écoutent en tout temps et dès que la situation le permet. Ils s'en rendent compte mais ont du mal à changer ce comportement en une pratique plus réfléchie pour laquelle ils évalueraient la pertinence de commencer l'écoute.

« Je me dis que je devrais quand même essayer de pas le faire à chaque fois ou de l'utiliser par exemple... oui, si je vais courir au parc ou... pour des trucs précis, disons. Mais pas de façon indiscriminée, chaque fois que je sors dans la rue, quoi. (...) Par exemple, si je dois juste aller ici au petit magasin derrière, pas le prendre. Je vais dire, c'est vraiment à deux minutes, il n'y a pas de raison... Et non, même pour aller là, je vais le prendre. Donc un peu plus sélectivement. (...) Et parce qu'en plus je pense que justement si je l'utilise moins, je vais l'apprécier plus. Parce qu'alors, à ce moment-là, quand j'irai chercher les légumes, je vais le prendre, ça va me paraître plus chouette parce que je l'aurai pas utilisé les autres... pendant toute la journée, tout le temps où je... Donc je vais l'apprécier plus, peut-être. » (Alicia, entretien)

Cette répondante l'écoute trop par rapport à ses envies réelles d'écoute. Pour les passionnés, la quantité d'écoute est envisagée sous l'angle de la rentabilité culturelle. Le plaisir de l'écoute est directement lié au fait que ces moments sont rares et limités.

« L'avantage de ce train ou ce tram ou ce métro c'est, je suis là, je suis assis ou je suis debout mais je fais que ça. Et si cette bulle se crée aussi bien c'est parce que... j'ai pas la possibilité de me faire un thé ou... voilà. (...) Je suis contraint mais... Je suis contraint mais pas contre ma volonté (rires). (...) Je suis content de cette contrainte. Et ce temps est vraiment... (...) C'est génial parce que je fais que ça. J'apprends ou j'écoute, je découvre. (...) Donc je bouffe un maximum de pages quoi. Parce que c'est maintenant, j'en profite, j'en profite, j'en profite. D'ailleurs quand je reçois trop de SMS à ces

moments-là, ça a tendance à m'ennuyer parce que je suis coupé. Je suis tellement dans mon moment qui est presque consacré qu'à ça. » (Thibault, entretien)

Dès qu'ils ont la possibilité de le faire, ils écoutent pour augmenter le temps qu'ils passent à découvrir de la musique. Ils vont dès lors écouter dès qu'une situation musicable apparaît. Ils peuvent déjà se réjouir à l'avance d'une écoute lorsqu'ils savent qu'ils auront, dans la journée, un moment dédié à cela, comme Pierre :

« Trépignant d'impatience en me disant : « pourvu que j'aie une réunion à Liège, que ce ne soit pas annulé ». » (Pierre, entretien)

S'ils ne peuvent pas écouter dans ces moments-là qui sont dédiés à l'écoute, ils ont une légère frustration qui naît du sentiment d'avoir perdu du temps culturel.

« Quand je rencontre des gens, justement que je connais, dans un transport en commun ou ailleurs mais souvent dans les transports en commun... Ben une fois sur deux, c'est vrai que ça m'emmerde plus qu'autre chose (rires). Parce que c'est tellement sacré pour moi ce moment-là, qu'à la fin de la journée je me dirai systématiquement « allez, t'as pas profité de ce moment » (...) Mais bon, ça, je m'en fais pas trop parce que je me dis que si je m'en fais pour ce genre de truc, c'est grave, quoi. (...) Y a rien à faire, les conversations sont pas toujours intéressantes. » (Thibault, entretien)

Cette rentabilité se marque aussi chez les auditeurs moins passionnés qui chérissent ces moments d'écoute parce qu'ils permettent de rendre plus agréables des situations qui ne le sont pas.

« Dès qu'il y a un moment de transport ou à pied, il y a de la musique. Je le conçois même plus autrement.

LD : C'est ça que tu mets « c'est toujours ça de pris ». Pris sur quoi ? (rires)

Igor : Ben oui, c'est ça, c'est toujours deux chansons de prises, tu vois. Ben voilà... Au lieu de rien. » (Igor, entretien).

La musique est donc un plus qui permet de transformer des moments qui ne sont pas aimés en moments de qualité. Alors pourquoi s'en priveraient-ils ?

Hormis les quelques expériences d'écoute-réflexe sur des petits trajets, les répondants écoutent pendant des durées longues. Grégory écoute pendant plusieurs heures en travaillant, Pierre en faisant de la marche. Ce temps long est nécessaire pour s'installer dans l'écoute et rentrer dans un univers. La durée de l'écoute est définie par la durée de l'activité ou, plus souvent, du trajet jusqu'au travail. Ce temps varie entre 15 minutes et 50 minutes et il définit aussi ce qu'ils vont écouter sur leur trajet (comme nous l'avons vu au sujet du choix de musique). Si le temps est trop court, ils ne vont parfois pas écouter. Il en est de même pour les moments dont ils ne peuvent évaluer la durée, comme dans des situations d'attente. Ils préfèrent ne pas écouter pour ne pas devoir préparer l'écoute pour un temps court et être interrompus.

Nous remarquons aussi des différences de pratiques en fonction du moment de la journée, de la semaine et de l'année. Alors que la préparation de l'écoute est très ritualisée le matin, elle l'est nettement moins le soir. Pour Perrine, c'est parce que l'écoute lui semble nécessaire le matin mais moins essentielle en revenant du travail.

« C'est là où c'est le plus... Pas « thérapeutique », ce serait exagéré mais que ça apporte vraiment un truc.

LD : là où ça apporte le plus. Plus que quand tu rentres du boulot. Là, tu es peut-être moins...

Perrine : J'en aurai moins besoin. D'ailleurs, c'est très rare que le matin je l'écoute pas. Ca m'arrive que le soir, même seule, j'y pense pas et je le mets pas. » (Perrine, entretien)

Les répondants ont aussi moins envie d'écouter la nuit parce qu'ils se sentent moins en sécurité. Ils veulent entendre ce qui se passe autour d'eux. Ils écoutent également moins le weekend parce qu'ils ne travaillent pas et n'ont donc pas de trajet à faire mais aussi parce qu'ils sont plus entourés de personnes : leurs amis, leur famille. Ils ont donc moins de moments où ils peuvent écouter de la musique en mobilité. Dans la même logique, ils écoutent peu durant leurs vacances parce qu'ils sont avec d'autres gens. Perrine pense également qu'elle écouterait moins de musique en été parce qu'elle en ressentirait moins le besoin, sans doute parce qu'elle utilise la musique pour se donner de l'énergie le matin et que cette fonction est remplie aussi par le soleil.

Il y a donc des temps musicalisés, c'est-à-dire qui sont investis par l'auditeur pour l'écoute musicale. L'écoute n'est plus en lien direct avec le temps de la musique (une chanson, un album) mais bien avec l'activité, même si certains tentent de synchroniser les deux (Denis). Les répondants ont conscience de la temporalité de leurs pratiques. Ils savent s'ils ont tendance à écouter tout le temps dès qu'ils sont seuls ou dans des lieux qui le permettent. Ils envisagent le temps qu'ils ont quotidiennement pour écouter de la musique et comment profiter au maximum de ce temps, notamment dans des moments qui sont considérés comme du temps sans qualité. Cette rentabilité de l'écoute concorde avec l'accélération contemporaine du temps (Rosa, 2012). Ces temps sont en réalité des non-temps, des périodes vides de sens parce qu'il s'agit d'activités nécessaires mais peu agréables. Comme ils ne peuvent pas agir sur la durée de ce temps perdu, l'écoute permet aux auditeurs de ne pas se focaliser sur ce temps et de l'investir d'un nouveau sens.

Comme nous l'avions déjà remarqué lors de la phase exploratoire, l'écoute musicale mobile n'existe que parce que les individus ont des activités musicables, c'est-à-dire des activités qui leur permettent d'écouter la musique en même temps. Si les auditeurs n'ont pas (ou plus) de trajet en transport public pour se rendre à leur lieu de travail, ce temps ne sera plus investi par l'écoute. Grégory a choisi son travail actuel notamment parce qu'il comprend des périodes de travail solitaire qui lui permettent d'écouter sa musique en même temps. Pierre a écouté beaucoup de musique durant la période de l'enquête parce qu'il passait quelques jours à Paris, ce qui supposait beaucoup de temps passés dans les transports publics et à se déplacer à pied dans la ville. Les auditeurs-baladeurs investissent donc des temps qui ont la qualité de pouvoir être musicalisés.

3.4. L'environnement sonore

Les auditeurs-baladeurs écoutent leur musique dans des lieux caractérisés par un environnement sonore variable. A tout instant, en rue ou dans un transport, un événement sonore peut survenir et perturber l'écoute. Ils ne regrettent pas de se couper des bruits ambiants qui n'ont rien d'intéressants selon eux. L'écoute mobile est une manière de bloquer ces sons en les remplaçant par des sonorités choisies et plus agréables.

« (...) Mettre un autre bruit pour échapper au bruit. Mais là, c'est vrai que... C'est marrant, je dis « bruit », comme ça mais... Mais je considère pas la musique comme de la musique dans ces moments-

là. C'est vraiment... un rideau. C'est une barrière.

LD : Mais est-ce qu'il n'est quand même pas différent des bruits qui sont...

Denis : Oui, oui, si si. Parce que ça me plaît mieux. Puis, bon, sinon, j'écouterai pas.

LD : Donc c'est pas tout à fait du bruit non plus (sourire).

Denis : Non, non.

LD : C'est juste qu'il est... Tu dis peut-être « bruit » parce que tu ne l'écoutes pas attentivement. Enfin t'écoutes pas la musique...

Denis : Oui, oui, ça doit être pour ça (sourire). Désolé pour le manque de considération pour les artistes qui passent... » (Denis, entretien)

Lorsque l'environnement sonore est trop bruyant, Denis utilise la musique comme barrière pour couvrir les bruits qui le dérangent pour son travail. C'est le sonore et non la musique qui lui permet de se concentrer.

Les répondants attribuent aux situations d'écoute un type d'environnement sonore caractérisé par un niveau moyen. Thibault sait que son tram (un modèle récent) n'est pas très bruyant, ce qui rend l'écoute agréable. Il en est de même pour Pierre lorsqu'il voyage en Thalys. Murielle se déplace dans un bus bruyant mais qui ne l'empêche pas d'écouter sa musique. Elle considère que ce n'est pas dérangeant si ce bruit n'est pas le bruit dominant. Quand c'est le cas, par exemple quand deux personnes discutent, elle augmente légèrement le volume.

« J'ai un mur, comme ça, de ma bulle et « oh dis donc, tu m'embêtes, là, je remonte un petit peu ». »
(Murielle, entretien)

Dans les transports et en rue, les auditeurs souhaitent bien entendre leur musique, malgré le bruit ambiant, quitte à augmenter le volume pour pouvoir réaliser cela. Tant que l'environnement sonore ne perturbe pas l'écoute, ils continuent à écouter. Et si cette ambiance a un niveau faible, c'est d'autant mieux parce que l'écoute en est meilleure.

L'écoute mobile est aussi une manière de se couper volontairement d'un environnement sonore qui empêche la réalisation d'une activité, comme pour Denis qui souhaite se concentrer. Grégory l'utilise souvent pour cela lorsqu'il travaille avec sa musique. Ces pratiques d'écoute sont justifiées socialement parce qu'elles permettent un travail efficace qui, sinon, serait empêché par les bruits ambiants.

Murielle écoute son iPod lorsqu'elle va chez la dentiste afin de ne pas entendre les bruits qui la stressent.

« J'ai pris mon iPod parce que le bruit de la fraise a tendance à me crisper un petit peu et vu que j'en avais cinq ou six à faire enlever, ce serait pas du luxe. » (Murielle, entretien)

L'écoute joue ici le double rôle de diminuer les sons mal aimés (le bruit de la fraise et la résonance dans la bouche) et de se concentrer sur une autre production sonore. Perrine vise le même objectif lorsqu'elle décide d'écouter pour éviter les sons de la fête de son voisin.

« Et ça, ça m'arrive... Enfin, ça m'arrivait aussi quand je dormais chez mes parents parce que mon père ronfle, par exemple, du tonnerre. Et voilà, je mets la musique. Et là, je vais mettre ma playlist « tout doux ». Parce que le but n'est pas du tout de me réveiller ou quoi. Le but, c'est de me réapaiser, de me faire partir parfois dans des pensées ou quoi mais apaisée, quoi.

LD : Mais là, c'était en plus vraiment pour te couper du bruit.

Perrine : Mais pareil quand mon père ronfle, c'est aussi pour me couper du bruit ou me rendormir. Parce que la musique, j'ai pas de problème... Même de la techno qui irait à côté de moi, ça va pas m'empêcher de dormir. Un bruit régulier... enfin... va pas trop m'empêcher. Mais quand il y a, à un moment donné, un truc comme ça. Voilà, il y a un bar au coin, l'été, si je dors avec la fenêtre ouverte, j'entends toute la musique, c'est un peu de la musique latino, ça me gêne pas du tout pour m'endormir. Pas du tout.

LD : mais là, ici, les bruits de quelqu'un qui fait la fête...

Perrine : Voilà...

LD : ... c'est différent.

Perrine : Après, ça me gêne pas, on s'entend super bien, j'ai pas de problèmes avec ça mais je vais devoir mettre... trouver une parade, quoi. » (Perrine, entretien)

L'environnement sonore d'un magasin est souvent composé de musique. En raison de cela, nous repérons deux stratégies pour l'écoute mobile. Pour certains, l'écoute dans les magasins permet de contrer cette musique non voulue par une musique qu'ils ont choisie. Pour d'autres, mettre de la musique à ce moment-là est désagréable parce qu'il y a une concurrence des musiques. Ils ne parviennent pas à passer au-dessus du niveau sonore de la musique du magasin et il se crée un mélange des musiques. Ils préfèrent alors arrêter l'écoute.

L'environnement sonore est dans certains cas nécessaire à la conduite d'une activité. L'écoute est alors arrêtée ou diminuée de niveau. Une conversation ou une demande à faire nécessite de pouvoir entendre correctement ce que dit l'autre personne. Il n'est donc pas possible d'écouter à ce moment-là. L'écoute à vélo demande aussi de pouvoir entendre les bruits de la circulation. Cette activité repose sur l'audition périphérique. Tout en roulant, l'ouïe sert à percevoir ce qui se passe autour et derrière le cycliste. Les deux personnes qui le font se rendent compte de la dangerosité de leur pratique, même s'ils utilisent leur vue pour compenser la perte de perception périphérique.

« Je crois que j'étais plus attentif avec les yeux. Ne fût-ce déjà parce que je me retournais beaucoup plus souvent (...) quand j'étais avec mes écouteurs, pour voir s'il y avait une bagnole qui allait me dépasser par exemple, parce que je l'entendais pas arriver.

LD : oui, alors que si t'as pas tes écouteurs, tu vas peut-être plus faire confiance à tes oreilles...

Benjamin : là, je vais pas me retourner, je vais l'entendre venir. Oui, clairement. » (Benjamin, entretien)

« J'ai toujours peur qu'il y ait une voiture vraiment à côté de moi et que je l'entende pas et que d'un coup, elle me passe et que je fasse un petit écart. Et c'est là que je me dis que c'est dangereux, quand même parce que je suis d'office moins consciente de ce qu'il se passe autour de moi. Mais j'ai jamais eu de grosse frayeur. » (Emilie, entretien)

Les répondants souhaitent aussi garder leur audition périphérique dans des lieux où ils ne se sentent pas en sécurité. C'est le cas, notamment, des moments où ils doivent retirer de l'argent à un guichet automatique. Dans ces moments-là, ils veulent être conscients de ce qui se passe autour d'eux. Avec l'écoute, ils se sentent vulnérables et préfèrent alors l'arrêter ou enlever un écouteur pour rester attentifs aux gens derrière eux. Les femmes de l'échantillon ont le même genre d'habitude si elles marchent seules le soir en rue. Mais elles ne vont tendre l'oreille vers l'environnement uniquement si le trajet est étiqueté comme « risqué ».

« De chez ma sœur, j'ai tellement l'habitude de ce trajet que je mets mes deux oreillettes. Je connais le trajet par cœur, c'est vraiment pas loin, je dois traverser une fois... Voilà, ce trajet a été identifié comme « pas dangereux ». Il m'inquiète pas... » (Perrine, entretien)

L'écoute mobile est perméable aux sons qui proviennent de la situation dans laquelle ils sont engagés, comme l'ont montré Thibaud (1992, 1994) et Pecqueux (2008). Même s'ils perçoivent ces sons, ils ne les empêchent pas de créer leur « paysage sonore portable » (Arkette, 2004). Ils restent ainsi conscients de certains sons de leur environnement, s'en détournent temporairement (Beer, 2007) et peuvent concentrer leur audition sur leur musique. Evidemment, ils préfèrent les environnements sonores peu bruyants qui leur permettent d'écouter correctement leur musique. Ils sont alors plus immergés dans la musique, d'autant plus si ces endroits sont caractérisés comme « sûrs » : le bureau, les transports en commun. Ils garderont par contre une vigilance, une attention périphérique dans des moments d'insécurité : la nuit, à vélo, à la banque.

3.5. La situation sociale

Dans les situations d'écoute présentées jusqu'à maintenant, nous avons beaucoup parlé d'espaces publics. Or, ces espaces sont essentiellement des espaces sociaux. Les auditeurs-baladeurs sont entourés d'autres personnes avec qui ils partagent un temps, un espace, un environnement sonore et, parfois, une activité. L'écoute est une activité individuelle. S'il est possible de gérer l'environnement sonore dans lequel elle se déroule, il est plus difficile d'atténuer la présence d'autrui au moment de la pratique. L'écoute peut faire oublier l'espace-temps peu agréable d'un transport public mais peut-elle empêcher la proximité physique des autres navetteurs ?

La musique agit comme un palliatif à cette proximité. Comme l'auditeur ne peut physiquement rien changer à la situation, il utilise la musique pour créer sa bulle, se concentrer sur la musique et mettre de la distance avec les autres. Cette bulle se crée plus facilement dans les espaces où il y a moins de gens. S'il y a beaucoup de passagers, être assis permet déjà d'être moins attentif aux autres. S'il voyage debout, l'auditeur est plus gêné par la proximité des autres, notamment en raison des mouvements éventuels de chacun et du transport utilisé. En étant debout, l'auditeur a aussi plus tendance à observer les autres et donc à être moins concentré sur l'écoute.

« Quand je suis assise, je suis moins... Je regarde moins ce qui se passe autour de moi. (...) Et donc je suis plus dans ma bulle (...) Et oui, là, les autres gens, je m'en préoccupe moins. Déjà, il y en a moins, mon attention est moins attirée par les gens. Et... non, là, je suis plus... plus dans mon truc. » (Perrine, entretien)

Ces expériences de proximité sont mêmes traumatiques pour certains qui utilisent réellement l'écoute pour s'accommoder de la situation sociale.

« C'est peut-être cette approche sociale, tu sais, la promiscuité qu'il y a dans le bus fait que... ben, être un peu dans une bulle était agréable et un peu une sorte de protection donc, à ce moment-là, c'est vrai, si j'avais pas de musique, j'aimais pas quoi. J'aimais bien avoir ça. » (Camille, entretien)

« J'ai toujours été en voiture partout et je déteste les transports en commun, vraiment je déteste. Encore plus quand il y a du monde et encore plus quand c'est plein de microbes et ça pue et c'est... Non vraiment... Oui donc par exemple, c'est vrai que le fait d'avoir de la musique, ça rend le truc plus... moins désagréable. » (Alicia, entretien)

L'auditeur a besoin d'un espace minimum pour se créer une bulle idéale. S'il n'y a pas trop de gens autour de lui, l'auditeur peut réaliser son écoute et son activité concomitante comme il le souhaite réellement. Le plaisir de la double activité (lecture et écoute, principalement) vient également de la réalisation de cet idéal. Pour Thibault, sa double pratique ne commence réellement que deux stations après son entrée dans le tram, quand il peut s'asseoir et qu'il y a moins de gens.

« Donc, je prends à Diamant, il est full et, à Montgomery, deux stations après, ça se vide complètement. Là, je peux régulièrement m'asseoir. Et pour lire et pour avoir une sorte d'aisance d'écoute et tout ça, c'est très chouette. » (Thibault, entretien)

Romain aussi espère toujours avoir une place assise dans le tram mais il est fréquemment debout, ce qui l'empêche de lire. La position debout demande une participation à la situation sociale parce qu'il faut laisser passer des gens, ne pas trop les déranger par des mouvements. La place assise définit une place fixe dont on ne peut bouger pour laisser passer plus facilement les gens. Cette place est donc moins sensible à la situation sociale et permet de ne pas s'en soucier et d'être plus dans sa bulle.

Tout comme les auditeurs apprécient d'observer le paysage par la fenêtre, ils entretiennent une curiosité pour les personnes qui les entourent. L'écoute est parfois une manière de bloquer ces conversations insignifiantes qui les détournent de leur écoute. Mais ils aiment aussi écouter les gens parler tout en écoutant, quitte à, parfois, arrêter la musique mais garder le casque pour ne pas donner l'impression d'être trop voyeur. Alicia garde son casque sur les oreilles même si son iPod est plat, par habitude.

« Mais oui, je garde... Et en plus aussi comme ça je peux écouter les conversations et les gens pensent que j'écoute ma musique. Il y a des conversations très intéressantes dans le tram. » (Alicia, entretien)

« Et ça m'éclate toujours d'entendre les conversations entre ados. On peut croire que les filles sont plus *migeolles* mais les garçons sont pas mal non plus. Tu sais parfois j'entends un morceau puis je diminue ou je mets en pause et alors j'écoute un peu pour savoir... (rires). On peut faire une étude sociologique sur ce qui se raconte entre les ados dans le bus. » (Murielle, entretien)

Benjamin utilise aussi son écoute pour se couper des discussions embêtantes des autres passagers mais cela lui arrive de les écouter également.

« Et inversement, je crois que ça m'arrive d'arrêter mon lecteur MP3 pour entendre ce que les gens disent. Même faire semblant que j'écoute mon lecteur MP3 parce que voilà, c'est un peu de

curiosité... » (Benjamin, entretien)

Maud était dans une période solitaire au moment de l'enquête et elle remarque que l'écoute l'isole trop. Sa curiosité pour les conversations dans les transports en commun lui permet d'entendre de la vie autour d'elle. Elle utilise ici parfois un livre, comme elle pourrait utiliser des écouteurs, afin de ne pas trop montrer qu'elle les écoute.

« Ca isole. Et donc quand j'ai envie d'être dans ma bulle, c'est cool, c'est bien (sourires) mais, de temps en temps, aussi, ça me dérange d'être dans une bulle. J'aime bien écouter les gens, le bruit (...) Ces semaines-là, je me sentais un peu seule. Je travaille beaucoup, je vois moins mes potes... Et du coup, ben, en plus, je travaille souvent de 9 à 20, cette semaine-là particulièrement. C'est sûr que, mes trajets, j'avais envie d'entendre de la vie, quoi !

LD : Oui, parce que t'es toute la journée déjà avec un casque et donc le soir, tu vas pas... ou même le matin parfois tu ne le fais pas, mettre ton casque dans les transports en commun.

Maud : Non, je préfère le laisser ici, prendre un bouquin et écouter les gens. Faire semblant de lire et... (rires) pour écouter les gens. » (Maud, entretien)

Cette fascination passagère pour les gens peut se limiter au regard. Comme l'a montré Bull (2000, pp. 71–83, 2001, pp. 189–190), l'écoute mobile donne l'impression d'être derrière un miroir sans tain et de pouvoir regarder sans être vu.

« J'ai l'impression que c'est moi qui observe les gens et que moi, en fait, je suis pas vraiment là dans le paysage. Je trouve ça assez chouette. » (Emilie, entretien)

Les auditeurs considèrent qu'ils doivent rester disponibles pour les interactions sociales. Si quelqu'un les aborde durant leur écoute, ils vont enlever un écouteur, diminuer le volume pour répondre à la demande. Lorsqu'ils enlèvent un écouteur, c'est une manière de montrer visuellement leur disponibilité. Camille croise un de ses anciens professeurs dans la rue et lui sourit sans enlever ses écouteurs. Elle se rend compte que son sourire dit l'inverse de ses oreilles.

« C'est deux messages contradictoires finalement. Tu regardes la personne en te disant,... un peu ouverte, souriant un peu pour essayer de créer un contact, ne serait-ce qu'un échange de bonjour. Mais, en même temps, tu as tes écouteurs qui disent l'inverse, qui disent « ne me parlez pas, de toute façon, je ne vous entends pas ». Donc c'est un peu...

LD : T'aurais dû limite enlever un écouteur pour...

Camille : Oui, c'est ça. » (Camille, entretien)

C'est aussi, simplement, une manière de bien entendre la demande. Comme nous l'avons vu avec Pecqueux (2009b) (cfr supra), la stratégie la plus fréquente est d'enlever une oreillette (ou mettre le casque dans le cou pour ceux qui ont un casque) parce qu'il s'agit de l'action la plus rapide. Ils ne vont pas éteindre la musique. Si l'interaction est plus longue, ils vont enlever les deux écouteurs, les ranger et éteindre la musique.

Lorsque l'interaction peut être anticipée, l'auditeur a une manipulation habituelle, par exemple dans les transports en commun. En pointant leur ticket ou leur abonnement, ils enlèvent un écouteur, disent bonjour et souhaitent entendre la réponse à leur bonjour.

« Quand je passe devant le contrôleur, je dis bonjour. Je sais pas, je trouve... je vais pas dire de politesse, mais presque. Quand tu montes dans le bus, tu sais pour montrer que t'es quand même un peu ouvert. Tu vas dire, c'est son travail mais... il le fait bien. Oui, c'est un signe de respect. » (Murielle, entretien)

Si l'interaction est plus longue (acheter un ticket, passer à la caisse d'un magasin), ils vont se rendre plus disponibles et enlever les deux écouteurs. Dans la mesure du possible, ils préfèrent pouvoir se rendre disponibles avant l'interaction prévue. Ils sont mal à l'aise s'ils sont surpris dans leur écoute alors qu'ils savaient qu'il allait y avoir une interaction.

« Mais je checke très régulièrement si le contrôleur est pas là. Parce que je voudrais pas qu'il vienne me taper sur l'épaule en me disant « je t'ai déjà appelé trois fois ». » (Grégory, entretien)

Les auditeurs n'écoutent pas dans des situations où il y a des personnes qu'ils connaissent et avec qui ils sont censés socialiser. Camille le fait néanmoins en se donnant une règle.

« Si tu dis on voyage, on va à la mer du nord, bon c'est 2-3 heures de train et tu n'es qu'avec une personne. Ben à un moment, si tu dis « bon, je vais mettre mes écouteurs, hein ». Ben, ça fait que l'autre est un peu... ben voilà, c'est lui imposer une forme de solitude à lui aussi de non-communication entre deux personnes. Maintenant si on est 3, 4, 5, voire plus encore et tu dis « j'écoute de la musique », ça fait pas que les autres... Les autres peuvent tout à fait continuer une communication, une conversation sans problème. Tu ne les en empêches pas, quoi. (...) Le fait de te couper des autres ne fait pas qu'eux-mêmes soient coupés des autres conversations. » (Camille, entretien)

Elle n'écoute pas non plus à son travail parce qu'elle trouve ça étrange de se couper de ses collègues.

« J'ai des collègues qui mettent un casque et qui écoutent de la musique la journée au travail. Ben, ça, j'ai du mal. » (Camille, entretien)

Pierre, qui est pourtant un passionné de musique, pourrait écouter à son bureau mais il estime cela vraiment méprisant pour ses collègues.

« Ca me paraît, par rapport à mes collègues un petit peu... Là, je vois le mur alors. Là, je vois vraiment... et pppptt « vos gueules ». » (Pierre, entretien)

Lorsqu'il est sur le quai pour attendre son tram ou lorsqu'il entre dedans, Romain évalue la situation sociale. S'il ne voit personne qu'il connaît (un ami, un collègue), cela veut dire qu'il peut commencer à écouter.

« Quand j'écoute pas, c'est qu'il y a des collègues. C'est pour ça que je dis qu'à un moment, je regarde s'il y a pas de collègue. » (Romain, entretien)

S'il y en a, il se sent obligé de discuter avec eux. Mais comme ce ne sont pas les personnes avec qui il s'entend le mieux, il a l'impression de se forcer et de ne pas pouvoir profiter d'un moment d'écoute. Une fois durant l'enquête, il parvient à s'extraire d'une discussion avec des collègues pour se consacrer à l'écoute. Mais il est mal à l'aise avec cela et se trouve des justifications pour assumer son comportement.

« On est rentrés à trois et je voyais qu'elles étaient déjà en train de parler ensemble. Donc, après, elles

étaient là et moi j'étais juste à un mètre. Et j'écoutais un peu et puis je voyais que c'était politique bien lourd entre deux collègues qui étaient pas du même avis. Et ça demandait pas beaucoup de ma participation, quoi. (...) Quand t'as une conversation à trois, ok, tu regardes la personne. Et vu que là, ça regardait pas trop... Je me suis dit « ok, là, je vais mettre mes écouteurs et puis voilà, on verra ce que ça donne. De toute façon elles me parlent pas ». Si c'était un collègue sympa, je l'aurais pas fait. Mais là, pfff, enfin, on a vraiment aucun contentieux, c'est juste que, voilà, là, j'ai envie d'écouter un peu de musique. Mais là, j'ai peut-être pas assez précisé [dans le carnet], mais je me suis beaucoup posé la question de est-ce qu'il faut une raison... Enfin, est-ce que je leur dis « désolé si je parle pas avec vous mais... » (...)

LD : Ca c'était marrant parce que tu mets « j'ai l'impression de commettre un délit »... parce que pour toi c'est quelque chose...

Romain : Oui, parce que c'est tellement asocial d'être là « bonjour et je t'emmerde » (rires) et t'es en train de mettre les écouteurs. En même temps, j'étais fier parce que c'est quelque chose que je voulais et que je veux faire et en même temps, je suis là « putain, ça se fait quand même pas, c'est irrespectueux, c'est de l'incivisme pur et simple »... Et en même temps, j'étais content de l'avoir fait parce que je voulais ce moment-là. Et donc je me suis beaucoup demandé à un moment « mais est-ce que je vais expliquer ou raconter une connerie ». En disant « excusez-moi mais je dois écrire une critique d'album, je dois juste le faire après, excusez-moi ». Inventer quelque chose pour qu'elles disent « oh, y a pas de souci, t'inquiète ». Mais donc je l'ai pas fait mais je me suis bien posé la question. » (Romain, entretien)

Cet extrait montre les justifications internes de Romain pour trouver une solution à son dilemme. Ses valeurs lui disent que cela ne se fait pas d'écouter avec des connaissances mais il constate que la situation pourrait permettre d'écouter parce que ce ne sont pas des personnes proches et que la discussion ne le concerne pas. Il veut quand même se trouver une raison supplémentaire qui serait plus acceptable à énoncer pour s'extraire de la situation sociale. Finalement, il ne le fait pas mais se convainc intérieurement qu'il a le « droit » d'écouter sa musique à ce moment-là.

Grégory travaille avec dix autres personnes autour d'une table. Ils ne travaillent pas sur le même projet et ne doit donc pas interagir avec eux. Néanmoins il a toujours un besoin de se justifier intérieurement pour trouver le moment opportun pour mettre son casque et s'isoler pour le travail.

« Les conversations vont bon train et je guette le moment opportun pour sortir mon casque sans paraître impoli. La combinaison d'un moment d'accalmie et du besoin de m'isoler pour comprendre un commentaire compliqué me convainc que c'est le bon moment. » (Grégory, carnet)

Benjamin et Denis connaissent le même genre de situation sans avoir l'excuse de ne pas être impliqués dans la discussion. Dans ces cas-là, ils consentent, à regret, à ne pas écouter leur musique et discutent avec leurs collègues, même s'ils ne sont pas proches.

Johanne, qui est la plus jeune des répondants, a une pratique légèrement différente par rapport à la socialisation. Comme Camille, elle ne va pas écouter si son écoute met une autre personne dans une solitude imposée. Par exemple, elle écoute pour travailler en bibliothèque avec des amis qui écoutent également leur

musique à ce moment-là. Dans certaines conditions, cela lui arrive d'écouter alors que ses parents ou des amis sont près d'elle. Elle le fait avec un seul écouteur.

« Ca arrive quand, par exemple, je rentre chez eux un soir, qu'ils regardent un truc à la télé et que... ça m'intéresse pas spécialement. Ben voilà, je mets un écouteur. Comme ça, s'ils veulent me parler, je suis quand même là. (...) Par contre, c'est clair que même si je suis avec des gens, parfois, quand j'ai une chanson en tête, il faut que je l'écoute. Donc je parle en même temps mais sinon,... J'aime bien assouvir un petit peu ce besoin d'écouter telle ou telle chanson à ce moment-là quand j'y pense. Dans la limite du possible. » (Johanne, entretien)

L'auditeur évalue les situations d'écoute en fonction de la présence de personnes envers lesquelles il a des obligations ou qu'il doit assurer une certaine image. C'est le cas de certains auditeurs qui ne veulent pas être vus avec leurs écouteurs sur leur lieu de travail. Souvent c'est la possibilité de croiser un collègue qui va définir le moment où ils vont arrêter d'écouter ou commencer l'écoute. Pour Igor, c'est ce qui justifie le choix d'emprunter les escaliers et non l'ascenseur.

« Dans l'escalier, on peut encore vaguement considérer que je suis pas encore... que je suis pas encore au boulot quoi. Tandis que... Il y a moins de chances de croiser quelqu'un, quoi. (...) »

LD : (...) Quand tu quittes ton boulot, tu mets que tu préfères l'escalier que l'ascenseur. C'est pour commencer plus tôt l'écoute ?

Igor : Oui. Donc j'écoute déjà dans l'escalier. Tandis que dans l'ascenseur, je pourrais pas... enfin, je voudrais pas. Alors je fais attention quand je sors quand même parce qu'il y a un petit hall donc dans le hall... Parfois je décroche un écouteur juste pour que... enfin, voilà. Avoir l'air d'un autiste au Delhaize, c'est pas très grave mais au boulot, c'est un peu plus problématique. (...) Je mets pas les écouteurs dans les oreilles quand je suis dans le couloir. Je les mets uniquement quand je suis dans l'escalier. Ou j'en mets que un. » (Igor, entretien)

Pour Benjamin, c'est l'anticipation de la situation sociale professionnelle et l'image qu'il veut garder qui lui font arrêter l'écoute une centaine de mètres avant d'arriver au bâtiment.

« Je me vois pas arriver genre avec mes écouteurs dans les oreilles ou... (...) C'est une question de représentation. C'est l'image de la personne qui écoute son lecteur MP3, pour moi, ça renvoie plus à quelqu'un de jeune, de... Enfin, ça renvoie pas à une image professionnelle, quoi. Et bon, en l'occurrence, comme je suis jeune, peut-être que je dois me prouver ou prouver certaines choses... Je veux travailler mon image, voilà... Eh ben, j'essaie de pas arriver avec ça dans les oreilles. Pareil si ça avait été une casquette, ça aurait pu être le même truc. J'aurais pu remballer ma casquette dans mon sac cent mètres plus tôt. » (Benjamin, entretien)

Enfin, l'écoute mobile, principalement en rue, permet aux auditrices de ne pas être dérangées par des hommes. C'est une manière de montrer qu'elles ne les entendent pas et une excuse pour ne pas devoir répondre, même si, parfois, elles n'écoutent pas de musique. Cette dernière manière de faire permet de montrer que l'on n'est pas disponible tout en restant conscient de ce qui se passe autour de soi.

« Même si ça me plaît souvent de rencontrer des gens ou d'avoir une conversation à l'improviste, j'aime bien choisir le moment, et que là, je pense que mes écouteurs m'ont sûrement « protégée » d'une conversation chiant avec un type qui va finir par me demander cinq fois mon numéro et qui va me dégoûter des rencontres à l'improviste. » (Emilie, carnet)

Murielle parle d'un ivrogne qui parle aux gens dans le bus.

« Quand il monte dans le bus, il cherche quelqu'un à qui parler. Mais les gens qui ont des écouteurs, il va pas leur parler. Une fois, je venais de me rendre compte que mon iPod était en rade de batterie et je vois... tu sais le bus arrive vers l'arrêt, je vois qu'il est là, j'ai sorti mes écouteurs, il n'y avait pas de musique dedans mais j'ai plus mis mes écouteurs pour pas qu'il vienne me parler (rires). » (Murielle, entretien)

« Des gens saouls, ils viennent aborder les gens plus facilement, enfin les filles seules qui rentrent... Enfin... en général... un gars sobre, il va moins venir parler comme ça à trois heures du matin qu'un gars saoul quoi. Donc si j'ai les écouteurs, moi, je peux faire semblant que j'ai pas entendu. » (Alicia, entretien)

L'auditeur écoute sa musique dans une situation sociale qui le permet. Il définit ces situations en fonction de ses valeurs, de ce qu'il estime poli, civique. Il y a, socialement, un « bon » moment pour écouter. Il n'écoute pas dans des situations où il doit socialiser avec des personnes qu'il connaît ou dans des lieux où il ne veut pas qu'on le voie en train d'écouter sa musique. C'est également une manière de se couper d'interactions sociales non désirées. Il n'y a pas de correspondance entre des types de lieux et des types de situation sociale. Un exemple peut être donné par Pierre. Il ne veut pas être surpris dans son écoute dans le train et anticipe la venue du contrôleur. Par contre, lorsqu'il se rend à la sandwicherie près de son bureau, il maintient son écoute et n'enlève qu'un seul écouteur pour commander son sandwich. La situation semble plus sociale parce qu'il y rencontre des gens qu'il voit plusieurs fois par semaine mais elle est en fait une situation de commande à la chaîne où les vendeurs tentent d'être les plus efficaces possibles pour gérer les nombreux clients. Ils ne sont pas dans une situation de socialisation.

L'auditeur va se rendre disponible pour la situation à différents degrés en fonction de la représentation de la « chaleur » de la situation. Ces degrés sont représentés par des stratégies qui permettent à la personne de se rendre de plus en plus disponible à la situation :

- garder les écouteurs et la musique allumée,
- garder les écouteurs et éteindre la musique,
- enlever un écouteur et garder la musique allumée (la stratégie la plus fréquente selon Pecqueux (2009b))
- enlever les deux écouteurs et garder la musique allumée,
- enlever les deux écouteurs et éteindre la musique.

3.6. Conclusion : la « bonne » situation d'écoute mobile

Ces résultats concernant le cadre de l'écoute nous autorisent à définir ce qui constitue une bonne situation d'écoute selon les répondants. Il s'agit d'un espace non contraignant, confortable qui permet une écoute sur une longue durée sans devoir se soucier de la situation sociale en cours. L'environnement sonore est caractérisé par un niveau sonore faible qui ne produit pas un bruit dominant par rapport à la musique écoutée. Ces conditions permettent aussi de réaliser une autre activité que l'auditeur souhaite effectuer dans cette situation.

Evidemment, ces caractéristiques idéales sont rares et la situation n'est jamais stable. Elle est toujours sujette à des modifications imprévisibles. Les meilleures situations sont justement les plus prévisibles et les moins sensibles, a priori, aux modifications imprévisibles.

En ce sens, selon Pierre, le voyage en Thalys est sa situation préférée d'écoute parce qu'il crée un espace individuel qui, en plus, l'emmène dans un autre pays :

« Je trouve que le Thalys est vraiment un endroit... J'aimerais bien m'acheter un Thalys, pour moi. Hors-vie ou à peu près. » (Pierre, entretien)

Il est dans un espace, hors des lieux habituels de sa vie, configuré pour le confort des personnes, de l'écoute, de la lecture. Il s'agit d'un temps long, hors du temps quotidien du travail. Personne ne va, de plus, venir l'ennuyer.

Nous avons vu que la pratique d'écoute permet d'investir une situation souvent jugée comme pénible, comme du temps perdu. L'attitude de l'auditeur se situe sur un axe entre deux mouvements distincts. D'un côté, l'auditeur subit une situation et utilise l'écoute pour la contrer. D'un autre côté, l'auditeur profite d'une situation sans signification pour l'investir, par l'écoute musicale, d'un sens nouveau et personnalisé. Comme le dit Thibault, ce temps réinvesti de sens devient sacré parce qu'il devient un temps culturel, très important pour la personne.

Une pratique très différente est visible chez nos répondants, mais de manière très marginale. Il existe quelques exemples de pratiques d'écoute où l'auditeur écoute sa musique dans un temps qui n'est pas subi. Certains ont (ou ont eu) des habitudes d'écoute dans des moments et des lieux où ils se rendent pour écouter pendant une longue durée.

« Je vais souvent à l'Abbaye de La Cambre pour me poser avec un bouquin ou quoi. Et je me souviens tout le temps des moments liés à une chanson. Je me souviens de telle chanson que j'ai écoutée à ce moment-là, j'aimais bien la chanson et donc que j'ai plus assis le moment dans ma mémoire. Parce que d'un coup, je me suis arrêtée, je me suis dit « waw », enfin... J'étais un peu émerveillée par la chanson, par ce qu'il y avait autour de moi. Et du coup, je me souviens hyper fort de ce moment-là. Et donc j'ai l'impression que ça me permet de garder vraiment ce moment-là dans ma mémoire. » (Emilie, entretien)

Emilie consacre un temps à son écoute et à la lecture dans un moment où elle ne fait rien d'autre. Nous voyons que le fait de prendre ce temps d'écoute crée une pratique qui produit des effets importants sur la contemplation des environs, le ressenti et l'alchimie qui se crée entre des chansons et la perception visuelle de l'environnement d'écoute.

Nous voyons que, dans un cadre souvent imposé, l'auditeur est aussi le créateur de la situation d'écoute. Pour construire une pratique stable et ininterrompue, il crée :

- **un temps consacré à l'écoute.** Parce qu'il est limité dans sa durée, il gagne en rareté et en saveur.
- **un espace sous la forme d'une bulle.** L'utilisation d'écouteurs crée inévitablement une bulle. Celle-ci se crée plus facilement si les conditions idéales de la situation sont rencontrées. Son épaisseur dépend de l'investissement cognitif de l'auditeur. La bulle crée un espace qui se déplace avec son usager et elle supprime les contraintes de l'espace traversé.
- **un paysage sonore personnalisé.** L'écoute musicale bloque une partie des sons de l'environnement et produit un paysage sonore plus agréable. Cette création est possible dans un environnement sonore qui permet de superposer la musique sans devoir écouter trop fort pour garder une oreille attentive aux signaux éventuels.
- **une solitude socialement justifiée.** Il y a, socialement, un bon moment pour l'écoute et, de manière globale pour s'isoler dans un espace social. Lorsque cela est possible, l'auditeur crée un temps de solitude qu'il investit de sa pratique.
- **des liens entre des espaces-temps sociaux fragmentés.** Nous avons isolé les situations dans le cadre d'écoute mais l'auditeur traverse des lieux variés en les unifiant par son écoute ininterrompue.
- **des activités nouvelles.** En intégrant l'écoute dans son quotidien, il transforme ses activités en les combinant à la musique (par exemple : la lecture avec la musique ou, plus simplement, sa pratique de mobilité).

II. Les représentations de l'usage

Les usages du baladeur que nous venons de présenter n'existent pas *ex nihilo*. Ils sont le fruit de personnes qui sont structurées mentalement par des valeurs et des représentations sociales. Nous avons déjà vu certaines valeurs poindre à différents endroits des pratiques. Nous les formalisons plus strictement ici en montrant les discours de justification de la pratique proposés par les auditeurs ainsi que les intentions qui guident l'écoute en situation. Ces intentions sont souvent le résultat de pratiques antérieures qui ont produit des expériences d'écoute particulières. Par ses intentions, l'auditeur tente de provoquer et produire ces expériences afin de les vivre à nouveau. Nous montrons donc les différents types d'effets ressentis par l'auditeur avant de voir comment il peut les créer volontairement. En ce sens, ces intentions sont des configurations importantes de la pratique. Elles guident le projet d'écoute dans une situation donnée et avec une technique appropriée (cfr supra).

1. Les représentations sociales de l'écoute musicale mobile et les discours de justification de la pratique

Comme nous l'avons montré dans l'introduction, l'écoute musicale mobile est une pratique qui souffre de représentations sociales négatives. Les auditeurs-baladeurs sont considérés comme des individus qui se coupent volontairement d'un espace social dans lequel on doit rester disponible pour l'interaction. Le problème réside dans la coupure sonore qui se produit dès que l'auditeur a des écouteurs. En écoutant sa musique, il diminue sa réceptivité aux signaux sonores. Outre le sonore, la simple présence d'écouteurs est un signe de coupure en soi. En bouchant volontairement un de ses sens, l'auditeur présente son indisponibilité pour la situation sociale.

Conscients de cette représentation sociale, les répondants ont un discours commun pour justifier leur pratique. Ce discours met en dialogue la gêne de se couper socialement et la nécessité de créer une bulle de solitude. Rachel, que nous avons rencontrée durant la phase exploratoire, reflète ce dialogue intérieur entre asocialité et individualité :

« J'aime bien m'isoler, en fait. Même si je trouve que c'est pas très sociable. Enfin, je le fais parce que j'aime bien mais je trouve pas ça très cool, quoi. Pour les autres. Parce que maintenant, voilà, c'est vrai que tout le monde est dans sa bulle et tout le monde est dans son univers, son truc quoi et du coup, ça ne permet plus les interactions qui pouvaient... qui pourraient exister s'il n'y avait pas ça, quoi. Mais j'arrive pas à me faire violence et... C'est une question que... Oui, l'isolement, de se dire « je suis là mais je ne suis pas là ». Je suis là mais ça me permet d'aller voir ailleurs, quoi. De pas être dans le concret. Je suis assise en face de quelqu'un que j'ai pas spécialement envie de regarder ou d'appréhender. C'est pas très positif, je trouve, comme attitude mais je le fais quand même. » (Rachel, entretien exploratoire)

Nous développons ici les discours des répondants afin de justifier leur pratique et l'isolation sociale qu'elle crée. Nous avons repéré trois types de justifications : la non socialisation dans les espaces publics, la solitude voulue de l'auditeur et la volonté d'enrichissement culturel.

1.1. Etre asocial : la non-socialisation dans les espaces publics

Les répondants se demandent si leur pratique dans l'espace public est asociale. Ils n'aiment pas l'être mais ils ressentent le besoin d'écouter leur musique pour échapper, en partie, à la non-socialisation dans ces non-lieux. Selon eux, dans les lieux qu'ils traversent, les gens ne sont pas sociables. Aucune interaction spontanée ne s'y déroule entre inconnus. S'ils n'écoutaient pas leur musique, ils ne seraient pas plus sociables. Pour Thibault, l'écoute mobile n'est pas le problème mais un révélateur de la froideur et l'individualisme qui existent dans notre société.

« J'ai l'impression que c'est toujours une question d'usage. Et que si l'individualisme de cette société est renforcée avec l'écoute mobile alors c'est en raison d'autres facteurs aussi qui font que l'écoute mobile devient un rempart social. (...) L'écoute mobile n'est pas une seule et unique cause de l'individualisme aujourd'hui. Elle s'accompagne... Oui, ça peut. Chez certaines personnes, ça peut renforcer l'individualisme, clairement.

LD : dans ce que tu dis, j'ai plus l'impression que, pour toi, quand tu écoutes, c'est plus un révélateur qu'il y a de l'individualisme. (...)

Thibault : Oui, tout à fait. Mais je dois être très individualiste, à ma façon...

LD : Mais c'est pas pour ça que, si personne n'écoutait de la musique, on serait dans une société moins individualiste. C'est juste que, peut-être, ça le montre.

Thibault : voilà, oui, c'est ça. C'est exactement ça. (...) je trouve que l'individualisme est tellement un comportement général dans le quotidien que ça peut pas uniquement se réduire à une écoute mobile.

(...) J'ai l'impression que c'est un peu le bouc émissaire du phénomène. » (Thibault, entretien)

En se justifiant de la sorte, les répondants acceptent d'être considérés comme des asociaux. Mais ils savent qu'ils ne le sont pas tout le temps, que ce temps-là n'est pas un moment de socialisation mais un moment d'individualisation. Malgré la coupure sonore, ils veulent rester attentifs à ce qui se passe autour d'eux. Ils gardent une perception périphérique de la situation sociale afin de réagir si quelque chose demande leur attention. Chez les autres auditeurs-baladeurs avec qui ils partagent l'espace, ils n'acceptent pas une attitude de fermeture totale à un point tel que la personne n'est pas capable d'entendre les demandes faites par d'autres personnes pour les laisser passer, par exemple.

« J'ai aucun problème avec les gens qui écoutent leur musique et tout ça, moi, je trouve ça super chouette. Mais, par exemple, dans le tram, si je demande « pardon » pour sortir et que le mec entend pas parce qu'il a ses écouteurs et que je peux dire « pardon » très fort, tapoter sur son dos et tout ça, ça m'énerve. Voilà, moi, je trouve, t'es dans un endroit public, chacun vit sa vie, c'est très bien comme ça mais voilà, ne te mets pas tellement dans une bulle que, en fait, tu sais plus ce qui se passe. » (Perrine, entretien)

Nous retrouvons cette position également chez d'autres répondants qui ne veulent pas être assimilés à l'image de l'adolescent en crise qui se coupe de tout. Ils sont parfois choqués de voir des adolescents qui écoutent chacun leur musique avec leurs écouteurs. La volonté de garder une perception de la situation s'inscrit aussi dans cette volonté de justifier une pratique différente de cette image négative, d'autant plus que la totalité des

personnes interrogées sont sorties de l'adolescence depuis longtemps, la plus jeune répondante étant âgée de 22 ans.

Les auditeurs veulent écouter leur musique tout en respectant les autres personnes présentes. Ils n'aiment pas que leur musique sorte partiellement de leurs écouteurs et que les co-présents entendent les bruits caractéristiques d'un son dont on n'entend que les fréquences aigues. Pour éviter cela, ils choisissent de ne pas écouter trop fort, ils achètent des écouteurs qui isolent mieux (comme Grégory) et ils testent, en situation, si le son s'entend de l'extérieur.

« (...) écouter la musique fort dans le bus ou dans le train, j'essaie d'éviter parce que c'est pas agréable quand t'es assis à côté de quelqu'un qui écoute dans les écouteurs mais assez fort parce que t'as le « kss, kss ». Mais bon, à un moment... Ca m'arrive pas souvent de monter très fort. » (Murielle, entretien)

« Je prends dans mes mains et j'appuie sur les mousses comme si j'avais mon oreille contre et je regarde si on entend. » (Grégory, entretien)

Nous voyons que l'auditeur a la capacité de se prendre comme objet de son observation, d'évaluer sa pratique et de la définir en fonction de ses valeurs. Le cadre de la recherche augmente évidemment la focalisation sur sa pratique d'écoute mais il lui permet de mieux appréhender la place de cette pratique dans le quotidien. Deux répondants ont eu des situations où ils se sont sentis très étranges avec leurs écouteurs dans des lieux où personne n'écoutait. Ils constatent un contraste important et le côté absurde de se retrouver avec des écouteurs dans ces endroits.

« Jamais j'ai vu une madame voilée avec un casque. Je suis vraiment, clairement, la seule personne dans le bus qui est en train d'écouter... Et alors, oui, souvent, le décalage... ou des africaines habillées en... Je me sens encore plus en décalage eh oui, ça me paraît d'autant plus... Enfin, moi, je trouve que c'est très anormal d'avoir des écouteurs tout le temps. Je trouve ça tout à fait anormal. Et disons, je le ressens d'autant plus que je suis avec des gens qui jamais ils vont avoir des écouteurs. Une madame de 60 ans africaine, elle aura jamais des écouteurs. Je remarque encore plus que, moi, je trouve que c'est pas normal. » (Alicia, entretien)

Igor se sent comme un extra-terrestre lorsqu'il va se promener dans un grand parc un dimanche, un espace-temps connoté « famille » :

« C'est hyper familial et tout, profiter de la nature, les jonquilles qui sont en fleurs... Et il y a un gars qui arrive, juste habillé... Déjà tout seul, sans chien. Voilà, sans chien, sans enfant, sans femme, sans rien du tout. Et qui se balade seul dans un parc et voilà, avec des lunettes de soleil et l'iPod... Pour les gens, ça fait un peu bizarre. C'est associé à familial, et ça l'est pas. » (Igor, entretien)

Ce regard extérieur sur lui-même est également présent chez Grégory sous une autre forme. Comme il le dit :

« J'ai toujours besoin de justifier de mettre des écouteurs. » (Grégory, entretien)

Il écoute presque exclusivement sa musique sur son lieu de travail. Comme il est parfois entouré de collègues, il doit parfois se trouver des justifications pour activer son écoute. Il culpabilise de s'isoler dans un lieu partagé avec d'autres personnes.

« J'ai aussi la chance de travailler là où, justement, si je mets mes écouteurs à un moment... Bon, au bon moment et pas au milieu d'une conversation,... Ca va pas paraître trop impoli parce que les gens peuvent facilement comprendre que parfois, on a besoin de se concentrer sur son... Donc, en choisissant son bon moment, voilà, maintenant il y a un petit creux, une minute, voilà, je peux mettre mon truc, les gens vont comprendre que je peux le mettre. [on discute sur le fait que c'était un moment où personne ne parlait et où il devait plus se concentrer] (...) Même si finalement les gens ne voient pas du tout ce que je fais sur mon écran, je peux être en train de traîner sur Youtube, voilà. Mais là, je me dis en moi-même, ça justifie le fait que je mette mes écouteurs. » (Grégory, entretien)

Même s'il peut leur arriver de sentir qu'ils ne devraient peut-être pas écouter leur baladeur à certains moments, l'écoute dans les espaces publics est selon eux acceptable. Ils considèrent que ces lieux ne sont pas des espaces de socialisation et qu'il est donc possible de s'en mettre en retrait afin de réaliser une pratique individuelle. Grégory a parfois du mal à justifier sa pratique, comme si la socialisation était, dans sa tête, toujours à prioriser. Il écrit dans son carnet : « j'ai réussi à travailler deux heures sans le mettre ». Il réagit à cela :

« C'est stupide parce que ça n'a rien de mal, finalement. Surtout, c'est pas ça qui ferait que, dans le cas du bureau avec le cubicle et tout ça, c'est pas parce que je l'ai pas que je vais avoir plus d'interactions avec les gens. Parce que je vais pas commencer à me lever toutes les deux secondes et entamer une conversation, hors de mon cubicle, comme ça. (...) Donc même quand c'est pas justifié, j'ai toujours cette appréhension de me dire « pourquoi je m'isole ? ». Voilà. Alors qu'à chaque fois, je prends un pied pas possible. » (Grégory, entretien)

Leur non-pratique dans ces lieux ne change rien à la caractérisation de ceux-ci. L'écoute mobile n'est pour eux qu'un révélateur d'un individualisme dans les espaces traversés au quotidien et, principalement, les transports publics. Au sens d'Augé (1992), ces non-lieux ne sont pas des non-lieux en raison de la présence d'auditeurs-baladeurs. Leur présence ne fait que révéler cette qualité. Si l'on se trouve dans un espace public où les auditeurs écoutent leur musique, nous nous trouvons probablement dans un non-lieu. Si nous estimons que leur écoute dans ce lieu est déplacée, nous considérons que ce lieu n'est pas un non-lieu.

1.2. La solitude voulue

Pour justifier la création de leur bulle par les écouteurs, les répondants affirment avoir besoin de ces moments où ils sont seuls avec eux-mêmes. En se coupant de la situation sociale, l'auditeur peut construire quelque chose qui lui est propre et qui lui procure un grand plaisir. Johanne a passé du temps dans son cercle étudiant avec de la musique à fond. Quand elle rentre chez elle, elle continue à écouter de la musique pour se retrouver seule avec elle-même.

« 18h30, je sors de ma perma au cercle éco et je rentre chez moi, après avoir eu 2h30 de musique à

plein volume, j'aime bien me remettre au calme avec mes « 25 titres les plus écoutés », me retrouver. » (Johanne, carnet)

Dans les discours des répondants, il n'y a pas de traces de pratiques qui sont antisociales. Aucun ne justifie son écoute comme une volonté délibérée de faire taire les autres. Nous voyons par contre un désintérêt pour la situation sociale qui n'est alors pas investie par une socialisation. Comme nous l'avons vu, ce ne sont, de toute manière, pas des situations qui sont considérées par les auditeurs comme pouvant être investies par des interactions sociales. Ceci étant, l'auditeur se retrouve dans une solitude imposée par la situation. C'est à lui de prendre en main sa pratique pour se construire un espace et un temps qu'il va investir pour en faire une solitude voulue. Pour Thibault, l'écoute mobile est une manière de pallier à cette solitude imposée des transports publics :

« C'est un peu l'individualisme de notre époque qui fait que grâce à ces technologies, on peut trouver une sorte de palliatif à cette solitude imposée des transports en commun et qui est hyper-paradoxal. Parce qu'on est avec tellement de gens à qui on pourrait parler. Mais d'un autre côté, on est seul, on reste seul. » (Thibault, entretien)

Néanmoins, comme sa pratique le démontre, il investit son temps de déplacement par sa pratique d'écoute, combinée à la lecture. Ce moment où il est seul devient précieux et est un plaisir qu'il entretient au quotidien. Romain parle de sa bulle comme une « sphère de plaisir » où il écoute sa musique et, souvent, lit une BD. Il ne voit pas pourquoi il n'écouterait pas durant ses trajets en tram alors qu'il n'y a rien d'agréable à y voir ou à y écouter :

« C'est tellement agréable le matin d'écouter quelque chose, de bien te réveiller et puis, quand t'enlèves tout ça, il y a rien qui... J'ai l'impression de perdre un peu mon plaisir. D'éteindre mon plaisir que je peux avoir le matin et le soir en revenant d'être « hop, ok, je vais avoir une petite session culturelle et ça va être super chouette ». Et que si j'ai pas la musique, je vais juste entendre des gens qui parlent, oui. Mais voilà, j'ai pas envie non plus d'être intrusif et de les entendre parler. Ou alors juste écouter... Ben, voilà, je vais pas écouter ce qu'ils sont en train de dire. Donc à part le bruit des voitures et un bruit ambiant, il y a rien d'autre d'intéressant pour moi en tout cas. » (Romain, entretien)

Les répondants acceptent que cette situation est insignifiante et qu'elle n'a pas d'intérêt. Ils se créent alors eux-mêmes leur espace de liberté où ils peuvent construire une pratique.

Pour Benjamin, la bonne écoute est indissociable de la solitude. Ce n'est que dans l'individualité qu'il peut configurer son écoute comme il l'entend :

« Il faut être seul pour pouvoir se permettre ce genre de... c'est un confort, c'est un plaisir individuel hein. La musique en écoute mobile, c'est un peu comme de la masturbation, je vais dire (rires). C'est vraiment ça, tu le fais comme tu l'entends toi. C'est ton kif, quoi. Tu le fais à ta sauce, quoi. Quand t'es en train d'écouter avec des potes, c'est pas pareil quoi. Il y en a toujours un qui parle au mauvais moment. » (Benjamin, entretien)

La solitude de l'auditeur est donc multi-facettes. Elle est imposée par la situation, réinvestie par la pratique d'écoute et nécessaire pour la construction d'une bonne écoute.

Néanmoins, les auditeurs ont des pratiques variées et peuvent aussi vouloir se couper de la situation sociale qui leur est imposée. L'écoute mobile leur permet de faire une pause ou calmer leur esprit nerveux.

« Ca me permet de me couper des gens quand j'ai pas envie de communiquer. Je crois que j'ai noté aussi, ça me permet de mettre mes pensées en stand-by. Quand j'ai eu une mauvaise journée ou quoi, je vais arriver ici, je vais encore être en état de nerf, je vais pas être bien. Tandis que si j'écoute sur la route, en marchant, etc., ça va déjà me permettre de me lester d'une partie de la tension accumulée. » (Murielle, entretien)

Dans ce cas, la pratique n'est pas une recherche de construction de son écoute. Elle est utilisée pour des fonctions que l'auditeur lui attribue, comme calmer ses pensées. En ce sens, l'auditeur crée un moment de solitude voulue au moyen de l'écoute mobile.

« J'ai l'impression d'avoir une vie hyper-relationnelle, tout le temps voir des gens. Et je me dis que je dois pouvoir un moment décider que j'ai envie d'avoir un moment toute seule et que j'ai envie d'écouter ma musique dehors et que c'est mon choix et voilà, quoi. Je veux dire, c'est pas la règle numéro un d'être en mode hyper ouvert socialement. Et je crois que, effectivement, si j'avais pas ma musique, je serais pas plus apte à la rencontre. (...) Ces jours-là, je me dis, je vais sortir pour ça. Je vais sortir pour aller écouter ma musique au soleil. Je sors pas pour voir des gens. » (Emilie, entretien)

1.3. L'enrichissement culturel

Une autre justification fréquente de leur pratique par les répondants est de mettre en avant l'argument culturel.

« Ecouter de la musique est pour moi, avant tout, une opportunité culturelle de découvrir plus de choses. Mais c'est vrai que, à certains moments, cet individualisme est nécessairement renforcé par le fait d'écouter de la musique mobile... » (Thibault, entretien)

S'ils écoutent en mobilité, c'est pour augmenter le temps qu'ils consacrent aux découvertes musicales, comme Romain (cfr supra) et Grégory, ici.

« Peut-être que, effectivement, ce qui fait plus déculpabiliser du fait d'écouter ça, c'est de me dire que je le fais pour une bonne raison, c'est-à-dire pour... pour la culture quoi. Effectivement, si je le faisais pour dire « j'ai pas envie d'écouter tous ces connards en rue... » voilà... (rire)

LD : (rire)... ou à ton bureau.

Grégory : Oui... « putain de collègues... ». Non, non, ici, c'est surtout dans un but de... de se cultiver. Pas dans le sens péteux du terme mais juste dans le sens « envie de découvrir d'autres choses ». » (Grégory, entretien)

Ce discours est d'autant plus fréquent chez les auditeurs qui lisent en même temps que l'écoute (Thibault, Romain) parce qu'ils découvrent deux fois plus de choses encore. Comme ils constatent qu'il n'y a rien d'intéressant dans le trajet qu'ils effectuent, l'enrichissement culturel leur donne une deuxième bonne raison d'écouter leur musique et de ne pas se priver sous prétexte d'être asocial.

Pierre imagine les critiques qu'on pourrait lui faire alors qu'il écoute sa musique en visitant Paris.

« J'entends d'ici la critique de l'un ou l'autre de mes amis, voyageant aussi, qui me disent « mais tu es fou ! Il faut juste être là... nu ! » Pas nu, mais il faut regarder, sentir le soleil sur la peau et regarder ces statues qui ont vu se promener... Et rien d'autre évidemment, ne pas mélanger avec cette musique stupide ou cette espèce de mur que tu mets entre toi et les autres, comment veux-tu... Eh ben, justement ! Moi, je n'y vois pas un mur, j'y vois une cloison perméable et qui permet d'autres choses. Effectivement, j'entends bien que parfois c'est un mur. Si je me replace à Huy et que je dis « j'ai envie de croiser personne », j'ai effectivement construit un mur. Mais là, ce n'est pas vraiment un mur, c'est aussi une façon de voir les choses autrement. » (Pierre, entretien)

Cet auditeur écoute également sa musique lors de grandes marches qu'il fait parfois le weekend. Nous lui demandons plus loin ce qu'il répond à ceux qui lui disent qu'il doit juste faire sa randonnée, sans écouter de musique ou un podcast.

« Que l'un n'empêche pas l'autre, que je m'oxygène, que j'ai marché les 10, 15 ou 20 km comme eux. Et que, en plus, j'ai appris des choses si j'ai écouté je sais pas quoi, un truc sur l'Amérique ou un truc du genre. Il faut continuer à se cultiver dans la vie, et pas seulement bêtement marcher. » (Pierre, entretien)

L'écoute en mobilité ne diminue donc en rien l'expérience. Elle la change pour en faire autre chose mais ne la détruit pas. Ces répondants peuvent faire ce qu'ils font (se déplacer, visiter, travailler) et, en plus, apprendre des choses, découvrir des œuvres.

Ces discours de justifications de la pratique d'écoute mobile témoignent de la présence d'une représentation sociale de l'écoute mobile. Cette représentation, imaginée par les auditeurs, porte sur l'isolement de l'auditeur dans l'espace public. Les trois aspects de cet isolement peuvent être reconstruits à partir des trois justifications principales que nous avons développées :

- les auditeurs-baladeurs considèrent que les espaces publics qu'ils musicalisent ne sont de toute façon pas des lieux de socialisation. Il y a donc une représentation sociale de l'espace public en tant que lieu où il faut rester disponible pour les interactions qui s'y déroulent.
- Les auditeurs-baladeurs considèrent qu'ils créent un moment de solitude voulue qui leur est bénéfique. Il y a donc une représentation sociale de cette solitude comme un retrait du social, une non-volonté de s'impliquer, un individualisme néfaste pour la vie en société.
- Les auditeurs-baladeurs considèrent leur écoute mobile comme un enrichissement culturel. Il y a donc une représentation sociale de l'écoute mobile comme un appauvrissement de l'écoute où l'auditeur n'écoute pas ce qu'il entend dans ses écouteurs.

Même si les auditeurs rencontrés ont un discours de justification, nous sentons bien que la représentation sociale du « grand public » plane toujours au-dessus de leur pratique. Nous pouvons percevoir, à travers leurs discours, que la pratique d'écoute mobile n'est pas tout à fait acceptée par l'opinion publique. A titre de comparaison, nous ne pensons pas qu'un lecteur mobile (si nous pouvons nous permettre ce terme) sent qu'il

doit se justifier de lire dans un espace public. Nous avançons plusieurs hypothèses quant à la non-acceptation de la pratique d'écoute.

- L'introduction d'une technologie dans la communication est souvent mal acceptée. L'homme a tendance à considérer que la communication en face-à-face reste le modèle idéal de l'interaction sociale. Toute médiation, d'autant plus si elle est technique, est accueillie avec prudence voire peur de faire disparaître le vivre ensemble au profit de relations avec une machine.
- Le Walkman apparaît au début des années 1980 à une époque de montée des individualismes. Par sa capacité à individualiser une pratique traditionnellement sociale, il devient le révélateur et le bouc émissaire idéal pour la critique de cet individualisme contemporain.
- La coupure sonore réalisée par l'écoute mobile est plus franche que la coupure réalisée par la lecture. Même si, dans les deux cas, l'activité mobilise l'attention de l'individu, il est plus facile d'interpeller un lecteur qu'un auditeur parce que son audition est plus libre.

Actuellement, l'interaction avec un smartphone a pris la place du baladeur audio en tant que bouc émissaire et est révélateur d'un individualisme exacerbé. Les craintes des effets néfastes de cette machine pour le vivre ensemble sont très présentes dans les discours contemporains. L'usage de ce type d'appareil est aussi répandu que critiqué, au point de voir des conseils pour l'utiliser moins ou s'en passer. Nous revenons en conclusion sur l'idée de désusage ou déconnexion volontaire des technologies. Mais nous souhaitons souligner ici que, en raison du déplacement de la focale de la critique, il est envisageable que la pratique d'écoute mobile soit mieux comprise et acceptée à l'avenir.

2. Les effets de l'écoute mobile

L'écoute mobile produit des effets qui sont des résultats de l'écoute en situation. Ces effets sont des co-constructions de l'écoute et ils s'intègrent dans la temporalité de celle-ci. Contrairement à un effet recherché dans le projet d'écoute (cfr infra), ces effets ne sont pas intentionnels. Ils surviennent comme des résultats de la pratique.

Ces effets sont des co-constructions des états émotionnels, cognitifs et physiques. Ils ne sont pas inconscients, hors de portée de la conscience de l'auditeur. Ce dernier est bien sûr responsable de son comportement et, même si ces effets surviennent de l'écoute, l'individu est impliqué dans la production de ces effets. Ils peuvent être intenses et perturber l'écoute ou l'activité au point d'en empêcher sa réalisation.

Nous avons repéré cinq effets distincts dont certains peuvent survenir de manière conjointe : l'effet « bulle », l'effet sur l'attention, l'effet sur les pensées, l'effet sur l'état psycho-affectif et l'effet sur le corps.

2.1. L'effet « bulle »

Nous avons déjà abondamment parlé de la bulle qui se crée d'elle-même lors de l'écoute mobile. Cette bulle est déjà un effet de l'écoute. Son importance et son intensité peuvent mener à un état hypnotique, parallèle, qui surprend les répondants.

« Mais je trouve qu'il y a un côté hypnotique à cette... à l'écoute de la musique quand on a un casque.

Un peu... où tes pensées voyagent un peu comme ça n'importe où. Et puis tu sais pas trop... » (Camille, entretien)

« Il m'est déjà arrivé d'avoir les yeux ouverts, d'écouter de la musique et que le type me tape sur l'épaule après m'avoir parlé. Je l'ai pas entendu parce que les « in-ear » fonctionnent. Mais c'est effectivement bizarre de... quand t'es endormi, t'es endormi, voilà mais... Peut-être que la musique provoque un état... pas second, n'allons pas jusque là mais... un peu parallèle. Et le train est un univers propice à ce genre de chose.

LD : Comme du rêve éveillé, quelque chose comme ça?

Pierre : Oui. » (Pierre, entretien)

Les répondants parlent de cet effet étrange de l'écoute qui crée une bulle à un point tel qu'ils ont l'impression d'être ailleurs tout en étant là. Benjamin compare même cela à une idée de « paradis artificiel », proche de la prise de drogue.

Cet effet de voyage dans une bulle est justement ce qui rend possible l'écoute mobile et ce qui en fait son intérêt. Nous pensons que la pratique d'écoute mobile n'est intéressante que si l'auditeur met en place les conditions optimales de la création de cette bulle. C'est elle qui permet de se plonger dans l'écoute attentive et de voyager dans un univers musical.

2.2. L'effet sur l'attention

L'écoute produit une focalisation, une attention. En plus de l'intention de l'auditeur de se focaliser sur un élément de la situation ou de la musique, l'écoute en elle-même force l'attention sur la musique, le paysage ou l'activité.

2.2.1. La musique vient chercher de l'attention

Pour l'auditeur, c'est parfois la musique qui vient le chercher, l'accrocher par un élément musical jusqu'à le faire sortir de son attention sur l'activité.

« Je tombe sur certains morceaux que je n'ai plus entendus depuis longtemps et quand ils passent, je m'arrête complètement de travailler pour les écouter. Pas très productif... » (Grégory, carnet)

Les paroles peuvent aussi être à l'origine de l'arrêt de son travail parce qu'elles résonnent sur le moment avec son vécu.

Romain arrête de lire sa BD parce qu'il est pris par un morceau instrumental qui accroche son oreille. Il s'arrête de lire, profite de l'écoute et remet le morceau pour y être attentif depuis le début. Pierre peut aussi être subitement accroché par un élément musical qui lui fait complètement oublier où il est.

« Parfois, l'écoute plus attentive, elle arrive toute seule. Je lance l'iPhone sur, je sais pas quoi, un truc que j'aime bien, Gregory Porter, par exemple, je connais le titre par cœur, le premier... Je mets l'album donc je connais le titre, le deuxième, je suis déjà à la moitié de l'avenue. Et puis, pour une raison que j'ignore, je ne suis plus qu'à moitié dans l'avenue mais beaucoup plus dans le casque, dans la musique et... voilà, je me mets à... Je sais pas s'il faut forcément être musicien pour écouter comme ça, je sais pas du tout. Mais je me mets vraiment à écouter, à entendre les harmonies, à entendre les

arrangements. Ce qui me fascine totalement (...) elle vient vraiment m'agripper. C'est une espèce de sentiment d'avoir des crocs qui m'agrippent le cerveau et qui font résonner des choses et qui soudain me parlent ou me répètent des choses ou me... viennent frapper en écoutant « attention ici, attention », un petit break de batterie, un machin, une façon de placer la voix. » (Pierre, entretien)

2.2.2. Une attention nouvelle pour la situation

Cette idée d'être « pris » par la musique se retrouve dans les descriptions de moments où les auditeurs se retrouvent dans une perception visuelle inédite du paysage qu'ils traversent. Il existe une impression partagée de l'écoute mobile comme une création de la bande-son du film de son quotidien.

« Parfois ça peut me faire l'effet comme si c'était le « soundtrack » d'un film, disons. Et alors tout a l'air plus romancé ou plus... parce que la musique est là, quoi. Plus poétique, je sais pas, dans le parc ou des trucs comme ça, c'est plus... C'est sublimé disons. » (Alicia, entretien)

« Souvent, je regarde une scène de film et je trouve ça trop beau et puis je me dis « oui, en fait, si on enlevait la musique, ce serait juste nul comme scène ». Et souvent, du coup, j'ai l'impression qu'écouter la musique, ça rend les choses un peu comme dans un film, quoi. Un peu plus chouette, plus... Enfin, qui font plus rêver quoi. Et là, oui, j'avais l'impression que... (...) Sans doute que j'avais l'impression d'évoluer dans quelque chose d'un peu plus... un peu moins réaliste ou un peu plus poétique, je sais pas. (...) Mais oui, je crois que j'imagine des trucs qui se passent que j'imagine pas forcément si j'ai pas de musique. » (Emilie, entretien)

La superposition d'une musique avec un paysage qui bouge renvoie à l'expérience filmique des répondants. L'habitude d'associer un certain type de musique avec du visuel, dans un film, par exemple, trouve une correspondance dans le choix de musique personnelle sur un parcours personnel, également.

Pour certains, cette impression va plus loin. La musique va les forcer à focaliser leur regard sur le paysage et orienter leur vécu du moment. Thibault allait fréquemment marcher avec de la musique près de chez ses parents. Il constate que ces expériences de contemplation du paysage accompagnées de musique lui donnent l'impression d'un univers absolu qui rend ces moments sacrés. Dans ce long extrait, il les compare à l'univers qui se crée lorsqu'il lit un livre en écoutant de la musique.

« Quand je vais chez mes parents et que je vais me balader dans la campagne, seul, et que j'ai ma musique, je faisais beaucoup ça en blocus, ben là, j'adorais vraiment des moments d'introspection où j'étais dans la nature, et ils habitent juste derrière des champs donc j'étais en plein milieu des champs. Et là, c'est cet univers absolu qui revient, ce côté... il y a presque plus rien de tangible, quand j'écoute de la musique, c'est parti, je voyage quoi. Rien qu'en écoutant de la musique et en étant dans ce contexte plus rural où t'es moins embêté par des gens ou l'animation. C'est vraiment un calme qui est là de manière permanente et tu peux profiter de l'environnement pour écouter de la musique. Et là, impossible de lire, je marche et je regarde vraiment, j'observe intensément autour de moi tout en écoutant intensément aussi. Peut-être que, pendant ces balades, marcher avait le rôle du livre et que, vraiment je trouve, à la fois certaines œuvres musicales s'écoutent seulement, enfin, se suffisent à elles-mêmes et d'autres se marient avec un contexte. Que ce soit la lecture ou que ce soit un milieu

qui se prête à la rêverie, à l'observation,... (...) je pense que tout prend un sens un peu plus complet et complexe quand c'est associé. Donc ça donne une plus-value à tout ce qui a de culturel autour de moi, c'est-à-dire la musique et le livre ou le paysage, quoi. Même si le paysage n'est pas culturel mais, associé à de la musique, il devient quelque chose de... voilà, qui permet d'être observé. Je trouve que c'est génial de se dire que je fais quatre fois par jour la même balade et je connais très bien cet endroit et en même temps, en fonction de l'album ou du groupe, ça prend une coloration tout à fait différente. Je le vois différemment, enfin c'est... (...) je peux très bien avec une musique très douce dans mes oreilles et me concentrer sur un détail d'un arbre ou... ça, ça m'arrivait beaucoup de fois quand je me baladais pendant mon blocus. C'est vrai que c'était un truc... oui, assez sacré comme ça. A mon avis, c'était important.

LD : (...) c'est comme si la musique t'orientait ton regard ou carrément changeait ton regard ? Est-ce que c'est parce que tu as la musique, tu vas aller plus vers, je sais pas, de l'herbe, un arbre, des cailloux, je sais pas quoi ? Ou alors, peu importe ce que tu regardes, la musique va la changer ?

Thibault : non, peu importe ce que je regarde, en fait. Mais je me déplace volontairement dans des endroits que j'aime et dans des endroits où je sais que je vais voir des choses que j'aime. Donc même sans musique, je profite de l'endroit et j'observe énormément. Ou je lis énormément quand je n'ai pas de musique. Mais la musique donne un plus à ce que je vois, ou ce que je lis... Ça donne une sorte... d'habit aux choses qui est un plus à ce que je vis. Je sais pas, c'est des choses difficiles à expliquer.

LD : non, je vois ce que tu veux dire. Ce qui est intéressant c'est que j'ai l'impression que... on aurait tendance à dire que si on écoute de la musique en se baladant, on va être déconcentré. Or, au contraire, chez toi, la musique te force à te concentrer justement sur la vision.

Thibault : oui, tout à fait, exactement.

LD : alors que, peut-être, tu ferais le même trajet sans musique, peut-être que tu serais attiré par certaines choses mais tu vivrais ça complètement différemment.

Thibault : Oui, probablement, parce que cet endroit, je le connais et je l'ai fait des dizaines et des centaines de fois sans musique, que ce soit en voiture ou à pied et du coup, je connais ces conditions d'être dans cet endroit. Alors que la musique, comme elle a la capacité de changer à chaque fois avec l'écoute mobile, elle a cette chose qui fait qu'on vit dans le même endroit différemment. » (Thibault, entretien)

Pour Thibault, on voit que ce genre d'expérience est quelque chose de différent. Ce n'est pas de la musique superposée à une contemplation. La musique force l'attention sur certains détails, sans doute en fonction de certains éléments musicaux et de leur résonance chez l'auditeur. Dans cet extrait, la contemplation est présentée comme un effet de l'écoute. Néanmoins, il s'agit presque déjà d'un effet anticipé et voulu par l'auditeur. Il sait probablement que cet effet risque de se produire en se rendant dans cet endroit. D'une certaine manière, il est déjà dans une intention de créer cette expérience plutôt que de la ressentir comme un effet produit par l'écoute.

Pour Pierre, cette rencontre entre la musique et le paysage survient plus facilement dans des espaces qui sont hors de son quotidien.

« C'est quand je suis en-dehors de ma sphère d'habitudes. Ou de mes sphères d'habitudes. (...) durant l'été, en voyage, en weekend à Londres ou ailleurs ou à Paris (...) Là, j'ai beaucoup de rapport entre ce que j'observe, la musique... et Paris est particulier parce que c'est vraiment un lieu que j'aime beaucoup, que je trouve d'une beauté insensée. Et je passe vraiment beaucoup de temps à marcher, à écouter et à regarder. Et donc forcément, va savoir qui amène quoi, pourquoi, comment. Quand je suis au jardin du Luxembourg et que je me dis que pfff c'est vraiment magnifique, l'endroit est splendide, chargé d'histoire, chargé de présent en même temps parce que dans des lieux où des rois se sont promenés, des mecs font du hip hop au bord du truc, alors que je suis en train d'écouter Pharell Williams dans le casque. Il y a une espèce de « blololob », encore de shaker, comme ça, assez excitant, pourvoyeur d'émotions dans tous les sens. Ca, c'est très gai je trouve d'avoir la possibilité de... » (Pierre, entretien)

Pour Emilie, la musique force également son regard et son vécu d'une situation. La musique l'ancre plus dans le moment présent, elle profite plus de ce qui se passe, comme si cela se passait au ralenti et qu'elle peut plus prendre le temps d'observer ce qui se passe.

« J'ai l'impression que, d'un coup,... Oui, que ça se joue un peu au ralenti et que je suis plus attentive à tout, en fait. Même aux gens qui passent, à ce que moi je suis en train de vivre. Sinon, j'ai l'impression que, si j'ai pas, oui, je suis dans le truc mais je fais pas attention, je ne me pose pas... Je sais pas comment expliquer mieux... » (Emilie, entretien)

« Tout à l'heure, sur la place, je regardais le paysage, les bus qui passaient, le jet d'eau des étangs, les vélos, et je pense que je ne m'y serais pas attardée, et surtout, je n'aurais pas trouvé ça si beau, si je n'avais pas eu de musique dans les oreilles. La musique permet de sublimer ce genre de moments ordinaires. Elle me permet aussi de garder plus de souvenirs, comme si je vivais le moment plus intensément, et que, du coup, je le gardais plus longtemps en mémoire. » (Emilie, carnet)

Cette attention qui survient s'explique par le cadre de l'écoute et une disposition de l'auditeur. Plongé avec sa musique dans un moment qu'il investit par l'écoute, il peut limiter les stimulations extérieures et s'octroyer un moment intérieur. En gardant les yeux ouverts, sa focalisation se pose sur ce qui l'entoure et il peut prendre le temps d'observer plutôt que de traverser des espaces sociaux. Nous observons que cette compétence d'observation du paysage avec la musique et la rencontre entre les deux n'est pas généralisée. Nous avons posé la question à tous les répondants et seulement certains d'entre eux connaissent ce genre d'expérience. Contrairement à ce que nous pouvons penser, cette compétence n'est pas liée à un engagement plus important pour la musique.

2.2.3. L'attention partagée pour l'écoute et la lecture

L'écoute musicale produit également un effet sur la concentration de l'auditeur sur son activité. Ceux qui lisent en écoutant de la musique remarquent une forme d'attention partagée entre la lecture et l'écoute, l'attention oscillant entre les deux activités en fonction de ce qui accroche. Comme pour le paysage, il peut aussi se créer

des rencontres entre deux univers : celui du livre et celui du morceau écouté. Chez Thibault, cet univers est très clair et cette alchimie est presque recherchée.

« J'adore la science-fiction et c'est un élément qui est assez important dans ma vie, tant en littérature qu'en BD ou en musique et donc c'est vrai que j'ai tendance à associer des thèmes que j'ai à cœur, avec la musique. Et alors quand un album touche, enfin, parle de la science-fiction, ça me fait vraiment voyager, quoi. J'ai une sorte d'alchimie qui se crée et qui me fait imaginer un univers absolu. Et c'est vrai que j'ai tendance à voir la science-fiction un peu partout, et même dans des groupes ou des musiques qui traitent pas spécialement de ça. Donc le voyage, peut-être spatial, interne, j'ai envie de dire, est très important chez moi et donc c'est vraiment... un voyage qui commence quand je mets ma musique. » (Thibault, entretien)

Romain configure moins cette rencontre entre livre et musique mais il connaît des expériences de combinaisons fortuites entre deux univers qu'il n'aurait pas imaginé combiner.

« Il y a des BD que j'ai lues avec un style musical et ça tombait parfaitement. « Sanctuaire », c'est vraiment... Ils sont dans les profondeurs sous-marines et ils vont aller dans un temple perdu... un truc un peu fiction. Et j'avais comme musique Amon Tobin, celui avec « Issan ». Et l'autre où il y a aussi beaucoup de sons comme ça. Je sais plus c'est lequel. Mais t'avais plein de bruit avec parfois des bruits de flotte... Et j'étais là « putain ! », ça donnait super bien et j'étais à fond dedans ! Et donc, à chaque fois, quand je repense à Sanctuaire, je pense à Amon Tobin et je pense à ce mariage parfait. Et peut-être qu'avec d'autres, j'ai lu beaucoup de « Punisher », un comics, et je sais que, à ce moment-là, j'écoutais à fond Arctic Monkeys. Et donc quand je pense à Arctic Monkeys, je pense à Punisher et un peu de la torture... Et quand je pense à Punisher, aussi à Arctic Monkeys. (...) Mais j'ai pas l'impression que ça diminue la qualité d'une œuvre, avec une musique. C'est pas non plus indissociable que la musique et le film. (...) si t'as pas de musique, ça gâche tout.

LD : Oui, si la musique est complètement à côté, ça n'ira pas.

Romain : Oui, c'est ça, là, ça n'ira pas. Alors que, par contre, avec ces deux... ces deux loisirs, j'y arrive.

LD : Que si ça dénote un peu, c'est pas...

Romain : Et si ça le transcende, ben, tant mieux quoi. Donc c'est ça qui est chouette. (...) C'est après que je me dis « ah oui, c'est vrai que là, ça donnait super bien ». Mais sur le moment, si je suis pris par la BD, je crois que c'est vraiment quelque chose qui est inconscient. Après, je sais ce que j'ai écouté à tel moment mais j'y pense pas sur le moment. Donc non. Vraiment le fait d'y penser et de changer de musique, ça, j'ai pas fait. (...) C'est le heureux hasard... Tout comme Punisher et Arctic Monkeys. On peut se dire qu'il y a rien du tout en commun et ça donnait assez bien. Donc peut-être que j'arrive toujours à trouver un petit moment intéressant. Je crois qu'il y a beaucoup de groupes où je sais que, à ce moment-là, j'écoutais ça... avec cette lecture, j'écoutais ça. Pinocchio, c'était du Iron Maiden. Tu vois, ça, j'arrive à me souvenir. Avec les scènes qui vont avec. » (Romain, entretien)

Nous voyons ici la différence entre une intention et un effet. Romain ne choisit pas la musique qui accompagne sa lecture en fonction de celle-ci. Mais il remarque que, de temps en temps, il se crée une rencontre entre les deux univers qui va transcender l'activité. Comme nous l'avons déjà souligné, nous pensons que cette

combinaison de la lecture et de l'écoute crée une nouvelle activité dans la manière de la réaliser mais aussi dans les effets qu'elle produit.

2.3. L'effet sur les pensées

L'écoute musicale mobile produit également des effets sur les pensées qui traversent la tête des répondants. Perrine choisit sa musique et observe qu'elle s'évade parfois dans ses pensées, parfois pas mais que ce n'est pas dirigé. Elle ne cherche pas cet effet mais elle se rend compte que son écoute et son attention pour la musique vont dépendre de sa capacité à s'échapper dans ses pensées.

« La première, je la choisis. Et puis après, soit je suis pas encore vraiment partie dans mes pensées et donc je vais aller choisir la deuxième ou je vais dire « ok, cette deuxième chanson me plaît » ou parfois, je sais déjà même plus c'est quoi la deuxième. Ca dépend plus de si je m'évade ou pas. (...) Après, quand je vais m'évader, c'est peut-être me dire « ah il faut que j'achète quoi au Delhaize ce soir ». (...) Je suis moins dans ce qui se passe au moment précis quoi. Et après, parfois, je peux vraiment partir dans des vrais raisonnements, quoi. Ca, ça dépend aussi un peu de ce qui s'est passé... » (Perrine, entretien)

Ce déploiement de pensées est aussi déclenché par la situation d'écoute, ce qu'il s'y passe, des éléments présents, des gens. Par associations successives, la musique et la situation font partir le répondant dans des réflexions incessantes.

« LD : est-ce que tu as l'impression que ton attention s'écarte un peu de la musique ? Ou alors au contraire, t'arrives à garder cette attention à la musique ?

Camille : Je pense que ça s'écarte et en même temps, c'est très proche parce que c'est très influencé par la musique. Quoique, bon, c'est vrai que si je me dis « j'ai telle et telle chose à faire aujourd'hui », oui, il y a moins ça.

LD : Mais donc tu as quand même... quand tes pensées divaguent un peu, tu quittes un peu la musique...

Camille : Je quitte mais en même temps, la façon dont c'est lié à plein de choses autour et donc c'est difficile de dire... Ben, ça va peut-être... le canard, ou une personne que je croise ou... la lumière ou un élément... Tout se mélange un peu comme ça. Et justement, je trouve que, le fait d'avoir des écouteurs et d'être dans une forme de bulle, tout se mélange plus facilement. » (Camille, entretien)

Cela arrive aussi, comme le précise Camille par après, parce que l'écoute crée des conditions qui permettent à ce genre d'associations de survenir. Par la création de la bulle, le déplacement et l'écoute de la musique, l'auditeur est dans une position où la musique et la situation influencent comment ses pensées s'orientent et prennent forme.

Les pensées se développent également en lien avec la musique lorsque l'auditeur projette un effet de la musique sur les personnes qui l'entourent. Maud remarque une différence entre ses pensées sur les gens lorsqu'elle a de la musique dans les oreilles ou pas.

« Je laisse beaucoup plus aller mon imagination quand j'ai la musique. Parce que, justement, je les entends pas parler. Et comme la voix ou les sujets de conversation influencent ma décision sur leur

métier... Tandis que quand je suis avec ma musique, c'est plus la musique qui influence ma décision sur les métiers. » (Maud, entretien)

Pour Denis, c'est le type de musique qui va influencer ce qu'il va projeter sur les personnes alentour et leur personnalité.

« LD : Quand tu regardes les gens par rapport à ce que t'écoutes, est-ce que ça change la manière dont tu les regardes, par exemple ?

Denis : (rires) euh, oui.

LD : Je sais pas si tu écoutes, par exemple, Camille comme tu disais. Ça change par rapport à quand tu écoutes Deftones ?

Denis : Oui, ça, clairement. Il y a des sentiments plus... allez, plus tendres... Ça influence un peu le jugement sans doute. Que certaines musiques autant... Allez, c'est un peu hippie comme musique Camille. C'est tout rose, c'est tout gentil, etc. Ça a plutôt tendance à dire « il faut laisser leur chance aux gens, ils sont chouettes » et tout ça...(...) ça met une plus grosse barrière quand c'est un truc plus underground. Et ça fait peur d'ailleurs (sourires). Parce que du coup, je me dis qu'il faut que j'écoute un peu plus souvent Camille (rires). » (Denis, entretien)

Pour Grégory, c'est l'effet psycho-affectif qu'il ressent par rapport à une musique qu'il va projeter sur les personnes qui sont avec lui dans un transport ou dans la rue.

« Quand j'écoute des beaux morceaux – on va les résumer comme ça, des beaux morceaux – j'ai envie de regarder tout le monde comme ça et de me dire « allez, même celui-là qui a l'air d'un vrai trou de balle... » (rire) (...) « je suis sûr qu'au fond de lui... » eh ben, voilà. Il y a de l'empathie et de la compassion pour les gens parce que « putain, le morceau est trop beau, s'il pouvait l'écouter lui aussi, il comprendrait que, voilà,... si on arrêta de se faire chier ». Donc voilà, oui. Mais jamais... C'est toujours dans ce sens-là. C'est toujours la musique qui change ma perception de ce que je vais voir autour de moi. C'est jamais dans l'autre sens. C'est pas en voyant un paysage ou en voyant une personne que je vais me dire « tiens, ça donne une autre dimension à ce que je suis en train d'écouter ». » (Grégory, entretien)

Dans ce dernier extrait, nous voyons que ce rapport entre la musique et le paysage ou les gens est clairement un effet de l'écoute musicale. Une musique va produire un effet sur le regard porté sur les gens mais le regard que l'on porte ne va pas influencer le ressenti de la musique.

2.4. L'effet sur l'état psycho-affectif

Les auditeurs repèrent que l'écoute de la musique produit un effet sur leur émotion, leur humeur, leur état d'esprit. C'est l'effet qu'ils gèrent le mieux et qu'ils peuvent le mieux anticiper et donc provoquer (cfr infra). Dès lors, ils jouent facilement avec cet effet de la musique en choisissant la musique qui leur convient. Lorsqu'ils ne choisissent pas la musique en fonction de l'effet attendu, ils peuvent quand même évaluer si l'effet émotionnel de la musique colle avec ce qu'ils vivent à ce moment-là.

« J'ai tenté de la musique rythmée et enjouée mais cela ne me parlait pas. Je suis donc partie dans un registre plus mélancolique, ce qui m'a aidée à me calmer, m'apaiser. » (Murielle, carnet)

Murielle perçoit directement l'effet de la musique et l'inadéquation avec son état psycho-affectif. Elle choisit une autre musique afin de provoquer un autre effet et elle ressent l'effet attendu. Les répondants ont une attitude d'évaluation de l'adéquation entre l'effet de la musique entendue et leur ressenti. Si cet effet ne colle pas avec leur humeur, ils vont essayer autre chose.

Dans certains moments, l'effet émotionnel de la musique est trop intense. Dans ces moments-là, l'auditeur peut ressentir une oppression en raison de la musique et, parfois, parce qu'elle accompagne un stress déjà présent. Dans son carnet, Alicia relate une pratique d'écoute alors qu'elle courait dans un parc. Elle n'aime pas trop courir et, de plus, se fait dépasser tout le temps par des militaires qui s'entraînent. Son énervement se déplace, en pensée, sur une personne de sa famille qu'elle déteste. Elle écoute à ce moment-là du rap assez agressif qui l'entraîne dans sa colère et l'amplifie de manière très intense au point qu'elle est surprise de son propre ressenti.

L'effet de l'écoute sur les émotions de l'auditeur peut aussi se répercuter sur le comportement de l'auditeur qui sourit, extériorise sa joie.

« LD : « Je termine mon moment métal avec Biohazard, j'ouvre mon livre et heureux d'écouter sourit au type assis devant moi » [extrait du carnet]. Il y a un autre moment, je crois que c'est la dernière fois où tu... « les gens se retournent en m'entendant fredonner. Je souris. » [extrait du carnet] Voilà, c'est aussi peut-être lié à.... voilà, tu es dans ta bulle d'écoute et puis, à un moment, ça te fait de l'effet et puis tu te rends compte que tu es dans un espace...

Thibault : oui, oui, ça se voit quoi. Les gens te captent un peu dans... en extériorisant ta joie. (rires) Mais c'est inévitable, je crois. Il faut pas réprimer ça, c'est des trucs... Justement, j'aime bien ça... » (Thibault, entretien)

Ce ressenti provoqué par l'écoute est finalement peu fréquent quand il n'est pas intentionnel. Nous pouvons considérer que cet effet sur les émotions survient parce qu'il est voulu par l'auditeur. Comme nous le voyons plus loin, l'émotion n'est peut-être pas toujours extrêmement précise au moment de l'intention et du choix de musique mais elle n'apparaît que très rarement de manière surprenante pour l'auditeur.

2.5. L'effet sur le corps

Cette extériorisation de l'émotion peut se retrouver dans la manière dont la musique va produire des mouvements du corps.

2.5.1. Accompagner la musique

Au-delà du fredonnement, les auditeurs peuvent chanter, faire des harmonies, imiter un instrument ou simplement taper du pied. La musique provoque une réaction corporelle et le corps accompagne la musique et permet de mieux ressentir le rythme, les vibrations mais aussi les effets de la musique. Pour Benjamin, son écoute musicale lui procure un grand sentiment de liberté. En accompagnant la musique, son corps accompagne ce sentiment et il vit cette liberté.

« LD : (...) tu n’y penses pas et, de manière réactive, tu fredonnes parce que tu as envie de...

Benjamin : Je crois que c’est une manière de... de vivre la liberté que je ressens... Parfois c’est aussi une manière de m’amuser musicalement. Par exemple, il y a un chanteur qui est en train de chanter un truc et moi, je vais essayer d’inventer une deuxième voix, quoi. (...) Dans la rue, le soir, si je suis en train de rentrer tout seul en marchant, ça m’arrive assez bien de chanter comme un con, avec mon lecteur. Mais bon, c’est une question de contexte quoi, je vais pas faire ça dans le train...(...) Ca me permet, peut-être, de vivre un peu plus la musique, dans le sens que, non seulement je... En fait, je l’anticipe de manière différente si je la chante en même temps. Et donc ça me permet de la ressentir peut-être encore plus fort effectivement parce que je me dis « ok, là, il va y avoir le méga coup de batterie », j’invente... Et je vais faire « bam ! », en même temps et je vais le sentir monter en moi en même temps. Enfin, dans mes tripes en même temps que dans les oreilles quoi. Quelque chose comme ça, quoi. Et donc parfois c’est pas forcément fredonner. Parfois c’est donner un coup dans le vide, c’est un coup de tête ou j’en sais rien, c’est...

LD : mais ça augmente aussi ton écoute, ça la renforce ou...

Benjamin : oui, quelque chose comme ça...

LD : en tout cas ton expérience ou ce que ça procure, ça va être plus fort.

Benjamin : Oui, tu le vis. Tu te l’appropries un peu, d’une certaine manière. » (Benjamin, entretien)

Nous voyons ici la limite entre ce qui est perçu comme un effet, un résultat de l’écoute et une certaine intention de la part de l’auditeur. On ne peut pas dire que l’accompagnement de la musique est une réaction à l’écoute. Elle produit cette réaction tout autant que l’auditeur la produit.

Les mouvements qui accompagnent la musique deviennent parfois une habitude, un tic de vouloir suivre le ressenti qui apparaît en situation.

« Pour garder un rythme, que ce soit juste un rythme « tut tu tut tut », j’essaie toujours de faire ça un peu. Et garder... garder un rythme peut-être pour travailler ma... pour travailler au métronome. J’ai toujours fait ça. Que ce soit juste faire effet, comme si j’avais un ongle ou tapoter un peu à la batterie. Je fais toujours un truc avec mes mains. » (Romain, entretien)

Ces mouvements sont bizarres évidemment pour les co-présents puisqu’ils apparaissent sans lien avec un événement de la situation sociale partagée (Pecqueux, 2009c). En voyant les écouteurs, ils peuvent savoir qu’il s’agit d’une réaction corporelle à la musique écoutée mais ils n’ont pas conscience du contenu de l’écoute. Pour reprendre les termes d’Hosokawa (1984), le « secret public » est un peu moins secret.

Les auditeurs-baladeurs ne ressentent pas de gêne en raison de cette expression libérée de leur corps dans un espace public. Denis chante sans produire de son et se rend compte qu’il doit avoir l’air idiot mais il ne s’en inquiète pas. Pour Maud, c’est parce qu’elle est dans une bulle privative qu’elle peut faire ce qui lui chante.

« LD : (...) tu tapes le pied en rythme avec la musique.

Maud : oui...

LD : tu fais souvent ça ?

Maud : Oui. Et pourtant, je suis la première à trouver ridicules les gens qui le font mais je me suis rendu compte cette semaine-là que je le faisais beaucoup.

LD : Ah oui. Et tu le fais... Donc du coup tu crois que tu le fais inconsciemment ?

Maud : oui. Oui, j'ai pris conscience de ça cette semaine-là.

LD : Et tu penses que c'est parce que la musique te fait un peu justement oublier le... le regard des autres justement, puisque tu dis que toi...

Maud : Oui, ben alors c'est pas conscient, je... Je suis dans mon monde quoi. Je suis vraiment dans ma bulle et...

LD : et dans ta bulle, tu peux faire ce que tu veux.

Maud : Dans ma bulle, je peux danser, si je veux, sur un quai de métro, il n'y a pas de souci (sourires). »
(Maud, entretien)

La bulle de Maud est comparable au comportement d'un enfant qui se cache les yeux et qui pense qu'on ne le voit pas. Elle peut faire ce qu'elle veut sans que quelqu'un ne découvre sa cachette, son secret.

Perrine se rend compte qu'elle le fait plus facilement lorsqu'elle remarque un autre auditeur qui le fait.

« Danser, c'est un peu un grand mot aussi. C'est bouger un peu la tête, un peu le pied ou quoi. Ça peut m'arriver. Mais c'est pas tout le temps et c'est pas... C'est pas tout le temps sur la musique ou au même moment ou... Il n'y a pas de régularité mais ça peut m'arriver. (...) Et parfois, c'est même quand je vois quelqu'un... Enfin, j'ai l'impression d'être influencée... (...) Par d'autres gens qui écoutent de la musique, qui bougent un peu. (...) C'est comme quand je suis dans un bar, si personne ne bouge, je vais pas bouger et puis si... Enfin, je sais pas, un peu un effet de foule, comme ça, je sais pas. »
(Perrine, entretien)

2.5.2. Donner de l'énergie

Plus habituellement, la musique a un effet sur l'énergie du corps. Elle peut donner de l'énergie pour accomplir une tâche, la rythmer ou, au contraire, avoir un effet relaxant jusqu'à provoquer l'assoupissement ou l'endormissement.

« Je suis hyperactif de nature. J'ai toujours quelque chose à faire, je fais trembler mes jambes, sans le faire exprès. Mais quand il y a une bonne dose de son, un rythme soutenu, quelque chose de pêchu, quoi, ben, ça calme quoi. C'est ça que... Ça contrebalance un peu. » (Denis, entretien)

Le rythme de la musique a un effet sur le rythme de la marche. De la musique rythmée, dynamique peut donner une envie soudaine de courir dans la rue ou de rappeler d'accélérer le pas pour ne pas arriver en retard.

« Et ça m'arrive aussi blindé d'arriver là, en-dessous de la rue, et de courir pour arriver jusqu'ici. Alors que je dois pas du tout courir » (Emilie, entretien)

« LD : T'arrives à ton arrêt et tu mets « la double pédale de la batterie me rappelle que je dois accélérer pour pas trop être à la bourre ». »

Romain : Oui... Ben oui, clairement. C'est sûr que là, ça me boostait un peu. C'est un peu un rappel, tu vois, le gros tambour qui... « ah oui, c'est vrai, faut que j'y aille... » Donc j'ai accéléré effectivement au rythme... J'allais un peu plus vite quoi. » (Romain, entretien)

Ces différents effets sont difficilement attribuables à l'écoute seule. Ils surviennent dans un cadre particulier, avec un appareillage technique et un choix de musique personnalisé. Nous ne voulons donc pas faire croire qu'ils sont des conséquences dont la cause est l'écoute musicale mobile. De plus, comme nous l'avons précisé quelques fois, il est difficile d'isoler ces effets de la personne qui les ressent. Lorsque l'écoute a un effet sur le corps de la personne, ce corps ne bouge pas à l'insu de celle-ci. Une partie d'elle-même, même inconsciente, active le corps en fonction de l'écoute musicale.

Pour dépasser cette idée d'effet de la musique, nous introduisons l'idée d'intentions de l'écoute. Il n'y pas une séparation stricte entre les effets ressentis et les intentions d'écoute. Les émotions, l'humeur sont rarement des effets soudains de l'écoute. Il s'agit de l'effet qui est le plus souvent anticipé volontairement par l'auditeur, comme nous allons le voir ci-dessous. La capacité à être conscient des effets de l'écoute permet à l'auditeur de configurer sa pratique en sachant la direction qu'il veut lui donner et espérer produire des effets recherchés, sans pourtant être certain de leur actualisation.

3. Les intentions de l'écoute mobile

Lorsqu'il est dans une situation d'écoute, l'auditeur-baladeur définit une direction à son écoute. Il s'agit d'une intention qui oriente l'écoute et qui détermine les actions qu'il va effectuer pour suivre cette intention. Ces actions permettent de démarrer l'écoute mais elles sont également des réponses aux variations de la situation. L'intention de l'écoute guide le projet et le comportement de l'auditeur durant son temps d'écoute. Cette intention dépend de la situation dans laquelle la pratique a lieu et des valeurs de l'auditeur. La pratique d'écoute en situation nourrit, en retour, ses valeurs et représentations.

A partir des discours de justification de la pratique par les auditeurs, nous avons défini des intentions identiques présentes chez nos répondants. Ces intentions ne sont pas strictement attribuables à des personnes spécifiquement. Elles sont des intentions pour la réalisation des pratiques variées des auditeurs-baladeurs.

Nous avons identifié trois intentions. Nous développons les deux dernières, la première ayant déjà été traitée précédemment :

1. L'auditeur crée une bulle phonique, plus ou moins perméable aux sons extérieurs. Cette bulle se crée d'elle-même par le simple port d'écouteurs ou d'un casque. Lors de l'écoute mobile, l'auditeur sait que son écoute va l'isoler temporairement de ce qui l'entoure et qu'une bulle imaginaire va se créer autour de lui. Il peut évidemment agir sur l'épaisseur de cette bulle en fonction des intentions qu'il projette sur la pratique.
2. L'auditeur définit une manière de gérer la focalisation. Celle-ci peut se porter sur l'écoute elle-même ou sur un élément autre que la musique.
3. L'auditeur définit un effet de l'écoute qu'il souhaite provoquer. Cet effet porte sur la situation d'écoute, sur un état psycho-affectif ou sur son plaisir.

Ces trois intentions peuvent être concomitantes. L'auditeur-baladeur crée une bulle dans laquelle il définit une focalisation et un effet attendu de l'écoute. La recherche de musique est la manière principale par laquelle les répondants cherchent à faire correspondre l'intention et la pratique d'écoute, et ce tant au niveau de la focalisation que de l'effet voulu.

3.1. Une manière de gérer la focalisation

3.1.1. La focalisation sur autre chose que la musique

L'auditeur-baladeur peut vouloir focaliser son attention sur autre chose que la musique durant son écoute. L'écoute sert alors parfois de fond sonore et la focalisation porte sur : un élément de la situation, sur l'activité ou sur les pensées.

La focalisation sur la situation

L'auditeur peut vouloir rester conscient de la situation dans laquelle il se trouve. Il veut rester attentif à son trajet s'il ne le connaît pas bien. Il va éviter d'être trop pris par la musique pour pouvoir réagir si nécessaire.

« Donc je partais d'ici et j'allais à l'ULB. Et donc je me suis tapé le 94 là, qui est pas comme mon 92. Et donc là, déjà, les arrêts, tu vois, t'es moins... Au boulot, je peux me mettre dans ma bulle, il y a très peu de chance que je rate l'arrêt. Et même, au pire, je suis un arrêt plus loin, c'est pas grave. Là, le 94, si tu rates l'arrêt de l'ULB, tu te retrouves à Boitsfort ou je sais pas où. Et ça va pas quoi (sourire). Donc là je suis plus attentive et là, je mets parfois qu'une seule oreillette dans ce genre de circonstances. »
(Perrine, entretien)

Dans cet exemple, Perrine veut garder son attention sur le trajet et les arrêts du tram. Nous pouvons nous demander pourquoi elle maintient une écoute musicale dans ce genre de moment. Selon ce qu'elle développe par la suite, l'écoute est à ce moment-là un bruit de fond. Elle n'est pas dans sa bulle, elle réfléchit déjà à ce qu'elle va faire après. Elle démarre l'écoute par habitude mais ne se focalise pas dessus parce qu'elle n'est pas sereine et que, de plus, la musique ne l'aide pas à déstresser. Comme elle le dit, elle essaie l'écoute, mais sans grande conviction.

La non-focalisation sur la musique découle souvent de la focalisation sur une activité qui ne permet pas d'être attentif aux deux (l'écoute et l'activité) en raison de la nature de l'activité qui demande une attention cognitive.

« Si on doit plus regarder, faire attention au chemin, si on est moins sur un côté, comme ça, pilotage automatique, alors, moi en tout cas, j'entends moins ou je suis moins immergée dans l'écoute. »
(Camille, entretien)

Romain a aussi besoin de se focaliser sur son trajet lorsqu'il doit se rendre chez son ostéopathe. Il finit par enlever ses écouteurs parce qu'il doit réfléchir à sa situation géographique et demander fréquemment son chemin. La focalisation sur la situation devient telle que l'écoute dérange la concentration et est arrêtée.

« En fait, quand je dois réfléchir vraiment, je me rends compte que j'enlève mes écouteurs. Genre si j'ai... Par exemple, aujourd'hui, je devais aller... J'ai été chez l'ostéo et c'était sur le grand carrefour de Montgomery. Et je devais me repérer. Et je me rends compte que, pendant tout le trajet, j'ai enlevé mes écouteurs. Parce que j'avais envie de demander à des gens pour me repérer et j'avais envie d'avoir juste... Je regardais l'heure, je devais être à 100% au taquet pour savoir où ça se trouvait. Parce que, là-bas, c'est horrible, t'as le 147 donc les chiffres impairs mais c'est là-bas tout au bout. Je pensais que c'était juste en face mais en fait, en fait, c'est une autre rue. (...). Donc je demandais aux gens et

les gens savaient pas non plus. Et là, j'enlève mes écouteurs. » (Romain, entretien)

Comme Romain, les auditeurs ont également envie de rester disponibles pour les interactions dans une situation où celles-ci sont probables. Ils vont volontairement adapter leur écoute à cette intention pour ne pas être trop plongés dans l'écoute et répondre à des sollicitations éventuelles.

La concentration sur l'activité

En écoutant leur musique, les répondants ont de plus grandes facilités à se concentrer sur l'activité en cours. Non seulement l'écoute permet de s'isoler de manière sonore des éventuelles perturbations de l'environnement mais le flux musical leur donne un cadre stable dans lequel ils peuvent se concentrer, travailler ou lire, notamment.

« J'ai déjà essayé les boules quies, par exemple, pour m'isoler mais, il y a rien à faire, j'ai l'impression d'entendre le silence et donc du coup, ça me distrait encore plus. Du coup, voilà, je préfère... Et j'écoute même plus tellement. Enfin, j'écoute même pas spécialement la musique. C'est vraiment... Vraiment pour me fermer et me concentrer sur une seule chose. (...) c'est vraiment une question de concentration sur mon travail. (...)

LD : Donc c'est pas spécialement qu'en bibliothèque il y a des gens qui passent ou ...

Johanne : Non, pas du tout.

LD : C'est plus créer un cadre qui est propice pour...

Johanne : Oui, voilà.

LD : ... pour l'étude ou pour le travail.

Johanne : Oui. » (Johanne, entretien)

Pierre utilise aussi l'écoute pour se focaliser sur un travail où il doit écrire une grande série de textes en peu de temps. L'écoute musicale lui permet de poursuivre cette intention de rester concentré sur sa tâche. Pour Igor, la musique est un fond sonore. Son attention est fixée sur la lecture de son magazine.

La focalisation sur les pensées

Enfin, dans le même registre que la concentration sur le travail, la focalisation porte aussi sur les pensées. Les auditeurs-baladeurs utilisent l'écoute pour réfléchir, s'échapper dans leurs pensées, avoir un moment introspectif.

« C'est vrai que, quand il y a pas de musique, je me sens comme si j'étais en transit dans quelque chose, que j'étais pas en train de vraiment vivre le truc, quoi. Je sens qu'il manque quelque chose, que c'est pas chouette. (...) Puis j'ai l'impression que du coup, c'est un moment... Enfin, moi depuis que je travaille, j'ai l'impression que j'ai plus beaucoup de temps mort comme ça. Comme je suis beaucoup en voiture, je trouve que la voiture ne permet pas tellement cette espèce de prise de recul où tu t'arrêtes un peu. Et je manque souvent de ces moments-là où je me pose et je me dis bon, qu'est-ce qu'il est en train de se passer, comment je me sens et tout. Et ça, ça me permet d'avoir ces moments-là. » (Emilie, entretien)

« Je pense à ma journée, à la soirée que je suis en train d'organiser au travail. Je m'aperçois (...) que

souvent, lorsque je marche en écoutant de la musique, j'ai tendance à « faire des bilans » ou des « récapitulations » du genre « que dois-je faire aujourd'hui », « à qui faire appel pour... », « que dois-je ne pas oublier », etc. C'est un moment où mes pensées voyagent, au point que parfois j'en oublie de faire ce que je me dis que je ferais bien en passant, comme poster un courrier ou passer par la bulle à verres. » (Camille, carnet)

Dans ce dernier exemple, la focalisation sur les pensées est plutôt un effet de l'écoute. Mais avec la répétition de ce type de pratique, l'écoute peut être utilisée à cette fin de focalisation sur la pensée. Dans son carnet, Denis remarque qu'il utilise la bulle créée par la musique pour s'entendre penser ou pour se concentrer sur la musique dans ses détails. Il fait le lien entre ces deux types de focalisation : sur la musique ou sur autre chose.

« J'ai pu le remarquer en faisant attention pour une fois à ça, c'est que je l'écoute vraiment de deux manières différentes mais opposées. Il n'y a pas de juste milieu. Soit je me concentre vraiment sur la musique soit elle est là mais en fond sonore et je m'y intéresse pas particulièrement. C'est vraiment pour avoir quelque chose qui couvre et... oui et des fois quand je pense à des trucs, je peux laisser 4, 5 chansons et puis je me rends même pas compte qu'elles sont passées. » (Denis, entretien)

3.1.2. La focalisation sur la musique

Contrairement au premier type de focalisation, l'auditeur vise l'écoute musicale pour elle-même, c'est-à-dire comme une bulle et un moment pour se focaliser sur la musique. Ce type de focalisation s'observe dans une pratique positive de l'écoute (profiter de la musique) et une pratique négative de l'écoute (se concentrer sur la musique pour se détourner d'autre chose). Les deux types peuvent cohabiter, l'un pouvant entraîner l'autre : l'auditeur peut se concentrer sur la musique pour éviter un élément négatif de l'écoute et, du coup, profiter pleinement de la musique.

Se détourner d'un élément négatif

L'écoute est une manière de détourner son attention d'un élément négatif ou désagréable de la situation d'écoute : des interactions possibles, la pénibilité des transports ou d'une activité (le ménage), le bruit, le sentiment d'oppression dans l'espace public, la solitude, la perception du temps. En se concentrant sur l'écoute, le répondant provoque l'apaisement et évite de focaliser son attention sur cet aspect négatif. En quelque sorte, il s'agit, par l'écoute, de transformer un moment subi en l'investissant par la musique. Romain écoute de la musique trop violente pour une situation oppressante mais il ne peut pas la changer. Il choisit alors de se focaliser dessus pour oublier la pénibilité du trajet. Nous développons cet extrait plus loin également.

« Avec tout ce monde autour de moi, j'ai le seul plaisir de coller une personne âgée qui ne respire plus la joie de vivre. Je me focalise sur un album de Gojira (From Mars To Sirius) et je suis surpris de la qualité. Peut être trop métal dans le contexte. Je me sens oppressé. Il me faut du calme mais j'ai la flemme de changer et peur de bousculer trop de gens. Je continue et m'adapte à la musique. » (Romain, carnet)

L'écoute de la musique pour elle-même

La pratique positive de l'écoute est l'écoute de la musique pour elle-même. Elle peut être la conséquence de l'évitement d'un aspect négatif de la situation mais elle est surtout une intention principale de la pratique. Après tout, l'écoute musicale est la première fonction d'usage d'un baladeur audio. L'auditeur choisit d'investir un temps par sa musique. Il souhaite découvrir de nouveaux albums, de nouveaux artistes, profiter un maximum de son temps d'écoute. Cette volonté se remarque dans la manière très attentive qu'ils ont d'écouter la musique, parfois jusque dans ses subtilités.

Benjamin jouit réellement du son avec ses écouteurs. Selon lui, c'est justement cette proximité créée par le casque qui fait de l'écoute mobile une écoute idéale.

« L'écoute de la musique au casque, je trouve que c'est encore quelque chose de plus embellissant. Parce que, d'abord, tu es libre dans tes mouvements ; et puis parce que t'es vraiment... t'es pénétré par la musique, quoi. Beaucoup plus, je trouve que quand ça sort d'enceintes. Bon, alors, peut-être que j'ai aussi pas des enceintes géniales mais... Peut-être que si j'avais une super chaîne hi-fi, je te dirais pas ça mais...

LD : le fait que ce soit proche des oreilles plutôt qu'à remplir l'espace autour de toi...

Benjamin : proche des oreilles, proche du cerveau. Oui, quelque chose comme ça. Proche des tympons. Tu ressens les vibrations beaucoup plus fort, je trouve. Autant, quand tu passes par une chaîne hi-fi, tu peux ressentir les vibrations probablement au niveau du thorax, par exemple. Que tu ne ressens pas avec l'écoute mobile. Mais tu ressens pas forcément dans les tympons et dans... Tu captes pas forcément aussi bien les détails. Moi, je trouve, c'est ça aussi un gros avantage de l'écoute mobile, enfin mobile, de l'écoute au casque de manière générale en fait. C'est vraiment la profondeur, la subtilité que tu peux entendre. (...) Tu peux beaucoup plus décortiquer, oui, clairement. (...) avec un casque, tu peux potentiellement pousser plus facilement le volume sans déranger autour de toi. Et donc tu peux vraiment avoir une bonne pénétration de la musique que tu n'auras pas forcément... Et je trouve, je sais pas comment expliquer mais il y a des détails qui au casque sont perceptibles, des subtilités du grain de son, ce genre de choses. Parfois des légers effets qui sont mis sur les instruments ou quoi, que tu retrouves pas du tout aussi... explicitement ou... dans l'écoute statique (rires). (...) Et l'avantage du casque évidemment, c'est que, oui, tu peux te permettre cette écoute profonde, on va dire, quoi que tu fasses, où que tu sois. Et oui, c'est vraiment... Par exemple, ici, mes baffles, ils sont pas idéalement orientés par rapport à mon fauteuil. Idéalement, il faudrait que j'en ai un à gauche et un à droite de mon fauteuil. C'est pas possible... enfin, pour l'instant, j'ai pas trouvé de solution à ce niveau-là... Donc même en étant ici tout seul le soir en pouvant pousser le volume aussi fort que je le voudrais, j'aurais jamais la même perception de la stéréo et le même rapprochement parce que le baffle est toujours quand même à quelques mètres de toi. » (Benjamin, entretien)

Pierre sacralise son temps de midi parce qu'il marche jusqu'à la sandwicherie avec ses écouteurs. C'est son moment où il peut écouter et profiter de sa musique en journée. Thibault investit également son temps de trajet par l'écoute musicale afin de découvrir un maximum de musique.

Lorsqu'il écoute sa musique, l'auditeur peut choisir de focaliser son attention soit sur la musique, soit sur autre chose. S'il se focalise sur autre chose (ses pensées, son activité, la situation), l'écoute musicale passe en second plan et joue un rôle différent pour la pratique. S'il se focalise sur la musique, il reste dans l'objectif initial de la pratique d'écoute : écouter de la musique.

3.2. Créer une valeur ajoutée à l'écoute mobile

Les intentions formulées par l'auditeur sont aussi des anticipations de ce qu'il pense que l'écoute peut produire. Il pense que l'écoute peut avoir des effets positifs sur lui-même. Il entrevoit ces effets parce qu'il a déjà expérimenté de nombreuses pratiques qui avaient des conséquences sur sa personne. Nous avons repéré trois types d'effets : un effet sur la situation d'écoute, un effet sur l'état psycho-affectif, un effet de plaisir. Ces trois effets peuvent également se combiner. Lorsqu'ils se produisent, ce sont des valeurs ajoutées de l'écoute mobile.

3.2.1. Modifier, amplifier et accompagner la situation

L'écoute est envisagée dans sa capacité à créer un cadre propice, tel que l'auditeur l'entrevoit. Il ne s'agit pas de configurer acoustiquement la situation mais de créer un univers sonore intérieur personnalisé qui correspond à l'idéal que l'auditeur imagine.

Il cherche alors la musique qui va « coller » avec la situation pour en faire quelque chose d'agréable. La musique est envisagée dans sa capacité à accompagner le paysage, la météo, l'ambiance, la durée du trajet ou une activité (trouver la musique pour aller avec un livre). L'auditeur entrevoit le type de musique qu'il faudrait pour accompagner la situation d'écoute.

Denis choisit d'écouter un artiste qui accompagne ses courses et colore différemment l'espace et l'activité.

« Covox, c'est un DJ qui fait de la musique 8-bits donc qui ressemble fort aux vieux jeux vidéos, des trucs comme ça. Et ça donne une tout autre dimension aux courses. Parce que ça fait un peu... Voilà, t'as une mission, t'écoutes de la musique de jeux vidéos, tu vas chercher des trucs, tu les mets dans un caddie, tu continues... » (Denis, entretien)

Perrine utilise la bande originale du film « Into the Wild » pour transformer son trajet en « road trip ».

« Maintenant, je sais que quand j'ai un super long trajet à faire, de bus et tout ça, je vais me dire « prends ça positivement, c'est comme un petit road-trip ». Et je vais volontairement mettre ça. Et donc tout ce que je vois, je vais me dire « je suis plus dans ma ville, justement, observe à fond ce qui se passe et essaie de rendre ce trajet un peu plus sympa ». Donc c'est plus moi qui vais essayer de transformer l'environnement et je m'aide musicalement. » (Perrine, entretien)

Benjamin souhaite parfois amplifier un moment agréable. Il le transforme, l'embellit par l'écoute musicale.

« Et parfois, c'est vraiment juste parce que je suis à un moment où j'ai envie de... peut-être d'amplifier, je sais pas... d'embellir un moment avec une écoute. (...) voilà, un soir, je rentre de soirée, je suis bien, j'ai bu quelques verres, j'ai un moment pour moi, j'en profite, je me mets dans le fauteuil ici et je m'écoute deux, trois morceaux bien sélectionnés pour me faire plaisir.

LD : ça améliore un peu l'expérience... (...) Ca améliore ce moment-là, c'est ça que tu veux dire ?

Benjamin : oui, c'est ça. Pour moi, ça peut être un instrument pour embellir... » (Benjamin, entretien)

Lorsqu'il parvient à réaliser ce cadre sonore, il désire le maintenir durant l'écoute afin de « rester dans un cadre » et ne pas être déjà là où il se rend. Perrine utilise son écoute pour être plus dans le présent. En écoutant la musique elle ne pense pas à ce qu'elle va faire après, par exemple.

« Ma musique, ça me permet d'être encore... où j'ai envie d'être. Et pas déjà à l'endroit où je vais.

LD : oui, ok. Ca te forçait un petit peu, en fait, à rester justement... A ne pas être déjà au boulot.

Perrine : Oui. Ou n'importe où hein. Ou un souper chez des amis et me dire « ah, comment va machin au fait ». Non, je suis pas encore là, je pense pas à tout ça. Donc même pour des loisirs. Ou si je cours... Par exemple, imaginons que je vais courir quelque part. Bon je vais déjà écouter la musique même si je marche pour aller. Parce que, sinon, je vais déjà me dire, bon, je suis un peu fatiguée, j'ai un peu mal partout... Je suis très cérébrale donc je serai déjà dans mes pensées. » (Perrine, entretien)

Pour travailler, Grégory écoute de la musique qui reste dans des types de sonorités identiques, soit en choisissant un album, soit en écoutant une playlist. Durant ses blocus, Emilie écoutait sa musique pour créer un cadre propice à la concentration.

« Ca m'aidait, je crois, à installer une ambiance chouette où j'avais envie de rester. Donc c'était moins pénible. Je me disais, voilà, je suis déjà dans ma chambre, à bloquer, pendant des heures et des heures, c'est horrible. Et en plus, je dois être sans aucun bruit... Je trouvais ça affreux. J'avais l'impression que si j'étais bien installée, que j'avais une chouette musique, j'avais plus envie d'être là et de rester là. Je sais pas si ça joue sur ma concentration dans un sens ou dans un autre. Parce que j'ai jamais essayé sans. » (Emilie, entretien)

A l'inverse, l'écoute sert aussi à créer un cadre en lien, non avec l'endroit où la personne se trouve mais en lien avec celui où elle se rend. Johanne écoute très fréquemment de la musique en anticipant l'endroit où elle se rend. Elle écoute de la zumba pour aller à son cours de zumba ; elle écoute un artiste dont elle va faire une interview ; elle choisit la musique en fonction de la personne qu'elle va rencontrer.

« Ca me met vraiment dans l'optique de la Zumba. Du coup, je suis motivée, j'ai envie d'y aller. » (Johanne, entretien)

« Je préfère me mettre dans une ambiance... oui, relaxante, c'est vraiment le mot parce que, voilà, c'est l'effet que me fait la piscine. » (Johanne, entretien)

Johanne crée donc un cadre agréable qui lui permet de se mettre déjà dans l'activité qu'elle va faire et l'effet que cette activité lui procure.

3.2.2. Accompagner un état psycho-affectif

L'écoute peut aussi être utilisée pour accompagner, soutenir ou amplifier un état psycho-affectif. L'écoute est très rarement choisie pour faire changer un état, par exemple, se rendre joyeux alors qu'on est triste. Tous les auditeurs affirment que la musique soutient et parfois amplifie un état qui est déjà présent chez eux. La musique sert alors à se calmer, à se motiver pour la journée, à coller avec un état d'esprit, à accompagner une émotion ressentie (tristesse, joie, mélancolie,...). Elle peut aussi donner le rythme à la marche ou à la course.

« C'est plus mon humeur qui peut être amplifiée par la musique mais il faut que je sois dans cette humeur-là quoi. » (Alicia, entretien)

« C'est quelque chose qui est positif. C'est toujours associé à quelque chose de positif. Allez... Sauf des chansons déprimantes mais alors c'est juste pour se retourner dans sa déprime, juste pour rigoler un coup mais généralement, c'est positif. Enfin, le message musical est positif et le moment est positif. C'est vrai que la musique permet juste, quand je suis... quand elle m'accompagne, de rendre des choses positives qui le sont pas forcément. Qui sont soit neutres soit qui n'ont aucun intérêt. » (Igor, entretien)

La plupart des répondants écoutent aussi la musique le matin pour se motiver pour la journée, « se donner un coup de boost ».

« Il ne me reste plus beaucoup de chemin avant d'arriver. Je choisis un morceau énergique pour me booster. (...) Je sais que je n'écouterai pas le morceau en entier, mais je sais que c'est un morceau qui me donne de l'énergie. » (Camille, carnet)

« Aujourd'hui, je suis d'humeur à écouter des musiques joyeuses, rythmées, pour me motiver, j'ai d'ailleurs créé une playlist rien que pour ça. Ça me donne du courage pour la journée, et ça me met de bonne humeur. » (Johanne, carnet)

Comme Camille, les répondants perçoivent très bien l'effet énergisant de la musique et quelle musique peut être utilisée à cette fin.

« J'écoute la musique et je suis sur le tempo et je me concentre juste gauche-droite, gauche-droite et, c'est con mais, avec la musique qui fonctionne au même rythme que toi, alors que c'est toi qui fonctionne au même rythme qu'elle, t'as l'impression qu'elle a été faite pour toi. » (Murielle, entretien)

Murielle exprime bien cette idée d'amplification d'un état négatif. Elle sait qu'une musique joyeuse ne va pas changer son état de tristesse. Elle va alors amplifier cet état-là afin de « toucher le fond », ce qui va lui permettre de remonter lentement vers une émotion moins négative.

« Si je suis pas bien, vraiment bien bien triste, je vais écouter un morceau triste, mélancolique. Parce que je pars du principe où un morceau va me faire descendre et toucher le fond et taper du pied et remonter. Et, bizarrement, quand je suis pas bien et que j'écoute de la musique joyeuse, ça va m'énerver. Tandis que si j'écoute un truc mélancolique, oui, je vais peut-être [imitation de pleurs], mais après je vais remonter. » (Murielle, entretien)

Cette capacité à faire surgir l'émotion montre que l'auditeur est acteur de la configuration de celle-ci, comme l'explique Sophie Maisonneuve :

« Nous sommes devenus, en disposant comme jamais auparavant de la musique, en la manipulant à notre gré (en agissant sur ses paramètres sonores, en choisissant le disque, le moment, l'humeur et la situation de l'écoute), les acteurs de nos émotions. Non que l'émotion soit le résultat d'une simple volition de l'amateur, mais celui-ci s'est rendu maître en esthétique : capable de connaître les

conditions de l'avènement de ses émotions et, surtout, avide de les affiner, de s'y rendre toujours plus sensible, de jouer avec elles dans le temps. » (Maisonnette, 2001, p.23)

3.2.3. Augmenter le plaisir de l'écoute

L'auditeur souhaite aussi augmenter le plaisir lié à l'écoute. Ce plaisir est évident dans les pratiques relatées par les répondants. Il peut être provoqué et amplifié par l'intention de l'auditeur. Il peut décider de cela par une série d'actions liées au choix de la musique. Il oriente son écoute afin de se plonger dans des souvenirs agréables liés à la musique ou à des musiques qui lui rappellent son histoire musicale.

« C'est important pour moi d'avoir des moments de plaisir en musique où je peux profiter d'un truc très complexe et d'autres moments où j'écoute un truc beaucoup plus facile à écouter, ou moins bon musicalement, mais j'en profite toujours autant. Mais quand je voyage et que j'ai ces moments vraiment où je plane, c'est parce que j'associe ça à d'autres choses, je crois. La musique va au-delà de la musique. Elle transcende un peu tout ce que j'aime et tout ce que je vis, tout ce que je pense. Le côté d'un univers, d'un macrocosme absolu comme ça, ça me... je sais pas, ça m'appelle, quoi. » (Thibault, entretien)

Une chanson en appelant une autre, Perrine navigue dans sa collection pour retrouver des chansons associées à son Erasmus. Elle se replonge dans les souvenirs de cette époque-là. Le plaisir vient de l'écoute et de sa préparation mais également de la surprise de tomber sur un morceau qui lui rappelle cette période et du changement de son temps de trajet en un temps très agréable.

« Là, j'étais vraiment « c'est chouette » et j'ai réfléchi « ah, ça fait combien de temps que je suis partie en Erasmus, ah oui, ça fait quand même déjà vachement longtemps, je vieillis... » Enfin, voilà... Tout était vraiment... « ah, qu'est-ce que lui devient », voilà, des trucs comme ça, quoi. Et donc là, même si je ne me souviens plus à ce moment-là, en voyant ma playlist, je peux te dire exactement ce que j'ai écouté... Je sais pas dans quel ordre mais... Je pourrais certainement dire, voilà, j'ai choisi celle-là, celle-là et celle-là. (...) Mais pourtant, si tu prends le style musical, entre elles, rien à voir. C'était vraiment le souvenir que ça amenait et le contexte très particulier. Parce que, bon, je suis passé du coq à l'âne, du calme, du pas calme, du français, de l'anglais, tout ce que tu veux quoi. » (Perrine, entretien)

L'écoute en aléatoire est aussi souvent un mode d'écoute qui crée de la surprise dans la pratique et qui augmente le plaisir de l'écoute. Ce mode est alors choisi pour cette raison même.

Benjamin a deux espaces de stockage sur son lecteur MP3. Celui où il stocke ses « classiques » prend du temps à se charger mais ce temps augmente la saveur du morceau qu'il a choisi spécifiquement d'écouter et qu'il est allé chercher dans l'arborescence.

« Parfois, le fait d'avoir ma différence entre mes deux espaces de stockage... Parfois, je me dis aussi que le fait que mon truc soit en train de charger, ça me donne aussi un côté un peu... un peu plus rare au morceau que je vais écouter. Si je veux vraiment viser un morceau mais qui est sur mon autre truc de stockage, ça va prendre 30 secondes à charger, je vais être là « putain... », patienter et tout ça...

LD : ah oui, ça prend 30 secondes ?

Benjamin : ça prend genre 30 secondes. Et donc je vais être là « merde, merde, merde... » et puis il faut le temps que je le trouve et tout ça... Le moment où je vais le mettre, je vais être là « aaaah », tu vois ? Genre, ça va être... Tu l'as un peu plus mérité, comme ça (rires). (...) Un peu comme à l'époque où tu avais des cassettes et tu devais rembobiner jusqu'au morceau...

LD : oui, et arriver jusqu'au moment... pour pas rater le début...

Benjamin : oui... » (Benjamin, entretien)

Ce plaisir de l'écoute est une résultante de l'écoute en situation, comme nous l'avons vu plus haut. Mais nous observons que le plaisir est également présent en tant qu'objectif initial de l'écoute, d'où la pertinence de le présenter ici.

Ce plaisir recherché peut être une intention concomitante de l'accompagnement de l'état psycho-affectif et de la volonté de configuration du cadre idéal de l'écoute. L'auditeur peut orienter son écoute pour créer un cadre agréable qui est également en lien avec son état émotionnel et que cette écoute soit une recherche de plaisir de l'écoute de musique.

III. Synthèse des acquis des interprétations

Le **dispositif technique** et son appropriation définissent un champ de possibles dans l'accès à la musique, la gestion, l'organisation et la navigation de la collection musicale. L'auditeur le choisit selon des critères dont il définit l'importance en anticipant sa pratique d'écoute. En raison d'un critère de réalisme, il souhaite être au plus proche de ce qu'il veut puis s'accommode des éventuelles contraintes techniques qu'il rencontre.

L'organisation nécessaire de la collection permet de donner un sens à la collection (notamment par les playlists) et de préparer les écoutes en situation. Il y a un lien entre le genre, la taille de la collection et l'engagement de l'auditeur dans la gestion de celle-ci.

Les habitudes d'écoute s'accompagnent d'habitudes de préparation et de manipulation techniques qui mettent l'auditeur-baladeur dans une disposition d'écoute. Cette manipulation est en lien avec l'activité, la situation et le mode d'écoute choisi.

La qualité d'écoute est relative mais recherchée, notamment par les plus passionnés, pour réaliser une bonne écoute.

Le **choix de musique** est l'activité qui permet à l'auditeur de préparer son écoute, d'anticiper et de provoquer les effets de celle-ci. Il est en lien direct avec l'organisation de la collection dont il est une actualisation des potentialités. L'auditeur-baladeur choisit un point de départ et un mode de progression pour son écoute. Ceux-ci sont envisagés selon son envie et son intention projetée sur la pratique. Ils dépendent également de la situation, de la manipulation possible et de l'attention que l'auditeur peut consacrer à son écoute.

La **situation d'écoute** définit des modes d'engagement possible dans une activité, un espace, un temps, un environnement sonore et une situation sociale. Tous ces éléments cadrent la pratique en la contraignant mais l'auditeur s'en accommode et se construit un cadre personnalisé dans la situation. Les qualités de la situation

sont évaluées afin d'y réaliser l'écoute. Petit à petit, certaines situations acquièrent la qualité de pouvoir être musicalisées sans devoir les évaluer à chaque fois.

La bulle se crée plus facilement dans des espaces-temps stables et confortables, dans une longue durée caractérisée par un environnement sonore peu bruyant et une situation sociale qui demande peu d'engagement de l'auditeur.

L'auditeur-baladeur justifie sa pratique selon **ses valeurs et ses représentations** de l'écoute mobile. Contre un discours qui critique l'isolement et l'asocialité des auditeurs, ils affirment que les situations où ils écoutent ne sont pas des situations de socialisation et qu'ils socialisent ailleurs. Les situations d'écoute sont au contraire investies comme un temps de solitude voulue pour se retrouver avec soi. L'écoute de la musique participe également à leur enrichissement culturel quotidien.

L'auditeur ressent les **effets** de l'écoute. Celle-ci les place dans une bulle qui peut devenir un univers parallèle, hors de tout. Elle peut focaliser leur attention sur la musique écoutée, sur leur environnement, influencer leurs pensées et leur état psycho-affectif. Elle peut aussi provoquer des réactions corporelles imprévues.

Enfin, l'auditeur-baladeur se définit un projet d'écoute au moyen **d'intentions** qui guident sa pratique. Il décide d'écouter pour se focaliser sur la musique ou un autre élément de la situation. Il cherche à créer une valeur ajoutée à l'expérience d'écoute en choisissant sa musique pour créer un cadre pour l'écoute, accompagner un état psycho-affectif ou augmenter le plaisir de l'écoute.

Chapitre 8. Portraits commentés

Dans le chapitre précédent, nous avons isolé artificiellement des éléments de la pratique afin de prendre la mesure de leur influence dans la configuration de l'écoute mobile. Nous avons fréquemment vu que ces éléments s'influencent l'un l'autre et co-construisent la pratique d'écoute.

Chaque pratique d'écoute musicale mobile témoigne d'un usage du dispositif technique, d'un choix de musique, d'une situation d'écoute dans laquelle l'auditeur trouve sa place, de ses valeurs, d'intentions spécifiques pour l'écoute et d'effets ressentis. Tous ces éléments ne sont pas présents de manière linéaire dans une pratique d'écoute. Ils s'entrecroisent, se répondent, s'influencent, se co-construisent. Nous avons choisi ici des pratiques au sujet desquelles les répondants développent un discours qui met particulièrement bien en scène la prise en compte de ces éléments dans la configuration de la pratique. Nous interrompons les extraits choisis pour les commenter au regard des acquis de notre recherche. Ces portraits permettent de présenter des pratiques dans leur entièreté et introduisent le travail de typologie que nous proposons en conclusion.

I. Grégory : configurer le trajet nocturne en train et la promenade musicale

Comme nous l'avons vu, Grégory écoute principalement sur son lieu de travail. Dans cet exemple, il revient d'une soirée arrosée avec des amis à Bruxelles. Il peut écouter sa musique durant vingt minutes dans le train puis il doit marcher quarante-cinq minutes pour arriver chez lui.

« LD : (...) Et donc là, si je comprends bien, tu montes dans le train et tu veux essayer de t'isoler le plus possible parce que tu as envie d'écouter la musique fort, de nouveau, mais sans que les gens...

Grégory : Oui. Et là, pour le coup, j'ai mes écouteurs iPhone.

LD : Ah oui, c'est ça.

Grégory : J'ai pas mes bons écouteurs donc ceux-là, je sais qu'ils sont beaucoup plus bruyants pour l'extérieur.

LD : Oui, parce que, du coup, tu ne te trimballes pas avec ton casque...

Grégory : Non. Tant qu'à faire. J'aurais trop peur de l'abîmer et de le perdre.

LD : oui, c'est ça. Parce que tu as envie de mettre la musique assez fort donc tu te dis « si je me mets près des gens... ».

Grégory : Si je suis assis à côté de quelqu'un, je vais le mettre presque en sourdine, tellement ils sont mauvais pour mater le son ces écouteurs. Et si je suis dans le même wagon, comme on est très peu à cette heure-là, d'office ça va s'entendre. »

Grégory écoute presque toujours son iPhone avec un casque parce qu'il peut l'emporter à son bureau et cela lui permet de ne pas déranger ses collègues tout en écoutant fort. Dans cette situation du train, il a adapté son dispositif technique à la mobilité et a pris ses écouteurs iPhone pour ne pas avoir peur d'abîmer ou de perdre son casque. Il doit gérer son envie d'écouter la musique à un volume élevé tout en respectant sa valeur de politesse : il ne veut pas ennuyer les co-présents avec sa musique. Comme il y a peu de monde dans le train à

cette heure-là, l'environnement sonore est très calme. Donc il sait que sa musique va s'entendre de l'extérieur. Il doit adapter sa pratique à la contrainte technique des écouteurs et en fonction de ses valeurs.

« LD : Et donc, du coup, tu vas t'isoler encore plus et tu vas te mettre entre les wagons...

Grégory : Entre deux wagons.

LD : Où là, il n'y a personne.

Grégory : Non. Bon, je suis assis par terre mais, au moins, il n'y a personne.

LD : Et les portes sont fermées donc il y a vraiment personne qui...

Grégory : Là je sais que c'est impossible que quelqu'un entende.

LD : Donc si tu fais ça, c'est vraiment parce que toi t'as envie de vraiment profiter à fond de ce moment-là.

Grégory : Voilà. Et je saurais pas profiter si je sais que je fais chier quelqu'un. Ca, c'est sûr.

LD : Ca t'empêche d'être bien dans ton écoute...

Grégory : Oui, voilà, complètement. Je profite que quand je suis sûr à 100%. Même si j'avais été seul dans le wagon, j'aurais certainement été me mettre dans l'entre-deux wagons parce que, imaginons que quelqu'un rentre et que je l'ai pas vu, eh ben, je suis jamais sûr qu'il y a pas quelqu'un d'autre dans le wagon qui est rentré et que j'ai pas vu. Donc il faut absolument que je sois sûr que, à tout moment, je suis tout seul donc il y a pas de souci, je peux mettre aussi fort que je veux.

LD : Et tu déranges personne.

Grégory : Voilà. »

Cette valeur sociale de ne déranger personne est très forte chez Grégory. Elle oriente la pratique et son envie de faire de son écoute un moment de grand plaisir. Lorsqu'il choisit de se mettre entre deux wagons, il choisit de laisser de côté le confort de l'assise pour se rendre dans un lieu qui est déjà une bulle et qui permet donc de créer une bulle plus facilement. Il sait que personne ne devrait venir près de lui et qu'il peut s'isoler sans devoir faire attention à d'autres personnes.

« LD : (...) tu mets : « Dois-je préciser que ma soirée était bien alcoolisée ? ». Et tu mets « Du coup, je profite de la musique encore plus ». Quel est le... parce que t'es dans un état...

Grégory : Oui... En fait, c'est peut-être pas « encore plus », quoique... C'est encore plus dans le sens où c'est une écoute différente. Parce que tu l'écoutes dans un état différent. Par exemple, la musique est différente si je l'écoute sous le stress, sous le pas de stress ou sous l'alcool ou... Et donc c'est justement une écoute plus rare donc que... je sais pas, je suis plus dedans, j'ai l'impression qu'il n'y a plus que ça, en fait. Disons que ça rejoint un petit peu ce que j'avais mis plus tard, c'est-à-dire que j'ai du mal à écouter la musique juste comme ça, sans rien faire d'autre. Il faut au moins que je marche ou... ou autre. Mais là, par contre, comme de toute façon, je suis à l'ouest, c'est pas très grave. J'écoute la musique et j'écoute la musique juste pour la musique, quoi. Et c'est pas grave si je suis assis par terre. Et je pense pas à autre chose. Je crois que je regarde même pas spécialement le paysage ou quoi. Je suis distrait par rien d'autre. La musique est vraiment... parce que justement, j'imagine que j'ai plus que la moitié de mes facultés, j'ai plus l'occasion de faire autre chose de toute façon. Donc la musique me... est vraiment... voilà!

LD : Oui, c'est un peu un truc qui prend toute ta tête, tout ton esprit...

Grégory : Oui, je pense.

LD : qui fait que tu vas être à fond dedans.

Grégory : Voilà, c'est ça. »

Grégory aborde déjà ici les effets de l'écoute. Son intention est d'écouter la musique, de se focaliser sur elle et c'est exactement ce qui se passe. Mais cet effet n'arrive pas tout seul ou volontairement. Son état cognitif et émotionnel est déjà particulier parce qu'il est saoul. L'écoute de la musique accompagne le sentiment d'ivresse, l'amplifie. Vu son état d'ébriété, il ne peut faire qu'écouter la musique, alors que, normalement, il fait toujours autre chose en même temps. Cette écoute, plus rare, lui procure énormément de plaisir et fait de ce moment un temps particulier qu'il investit de l'écoute. L'espace-temps et son état le limitent à ne faire que ça.

« Et, si je peux ajouter, parce que ça me traverse l'esprit maintenant, je l'ai pas noté mais, en fait, je crois que c'est aussi un moment où je n'ai que ça à faire. Je voudrais faire autre chose que je pourrais pas. Puisque je suis enfermé dans le train. Je peux pas lire, j'ai pas de livre avec moi, je peux pas commencer... Je vais pas commencer à téléphoner à quelqu'un à cette heure-là, etc. Donc je peux rien faire d'autre. C'est comme, il y a pas longtemps, ma fille a commencé des cours de danse. (...) Comme c'est un peu loin, ben, on attend une heure sur place. C'est le seul moment où je me dis « je prends des BD », je sais rien faire d'autre. Je vais pas commencer à peindre, je vais pas commencer à changer un pneu, je vais pas commencer à faire des choses que je dois faire qui sont sur ma liste depuis trois siècles. Là, j'ai pas le choix. Je dois lire une BD. Mais ici, c'est pareil. Dans le train, je suis limité à une seule chose. J'ai pas à me dire « j'écoute de la musique, je devrais être en train de lire un livre ». « Je suis en train de lire un livre, je devrais être occupé à regarder un film ». C'est « j'écoute de la musique : j'écoute de la musique ». Je peux rien faire d'autre de toute façon. (...) Donc voilà, de toute façon, je peux faire que ça. Pour une fois, c'est simple, je ne dois faire que ça. »

En tant que « dévoreur » de culture, Grégory est toujours partagé par ce qu'il veut voir, lire, écouter et les choses à faire lorsqu'il est chez lui. Dans le train, il est contraint de ne faire qu'une chose et il ne doit pas se poser la question du choix. Cette contrainte est positive et accompagne certainement cette envie de se plonger dans la musique.

« LD : Tu penses à rien, oui. Et c'est là où je pense tu disais, par rapport à tout à l'heure, donc, à mon avis c'est en aléatoire parce que tu mets « chaque morceau me semble tellement bon, je zappe souvent pour en trouver un encore mieux ».

Grégory : Puis ma copine n'est pas là donc je peux le faire (rire).

LD : (rire) oui, voilà. Donc là t'écoutes vraiment le début et tu te dis « ah il est trop bien ce morceau » et puis... C'est la curiosité ou quoi, de savoir « et tiens... »

Grégory : Et c'est quoi la suite?

LD : Il y en a un autre après encore mieux.

Grégory : Il y en a tellement des bons et... et surtout que je cherche aussi le parfait morceau... je le mets là-dedans ? Le parfait morceau pour ma promenade d'après. (...) Et du coup, il faut que j'en passe aussi un maximum pour dire « ok, c'est celui-là qu'il me faut quand je vais commencer à

marcher ». C'est tellement précieux comme moment, ça arrive une fois tous les trois mois, qu'il faut pas que ce soit gâché par un morceau de merde. (sourire) »

Grégory ne pense à rien, il est complètement dans l'écoute. Il écoute sa musique en aléatoire et en zappant très fréquemment sans écouter très longtemps chaque morceau. Sa copine déteste cela donc l'écoute mobile, par son individualisation, lui permet de réaliser cette pratique de zapping parce qu'il peut faire son écoute comme il l'entend. Le plaisir de l'écoute et de découvrir les morceaux que l'aléatoire propose par surprise lui procure un sentiment boulimique de vouloir écouter encore plus, savoir ce qui va suivre et arriver, enfin, sur le morceau parfait, celui qui convient à sa promenade nocturne qui commence lorsqu'il descend du train. Cette promenade est, de nouveau, une activité rare et cette rareté augmente le plaisir de l'écoute.

« Je compte pas le nombre de gens (...) qui m'ont dit « mais enfin, tu vas pas revenir à cette heure-là, je vais aller te chercher ou t'as qu'à me téléphoner, c'est pas grave... ». Et je dis « mais non, non, certainement pas ! » C'est tellement rare d'avoir rien à faire parce que c'est pas marcher en rentrant du boulot, c'est pas marcher en allant au boulot, c'est marcher à une heure où, à part marcher et écouter de la musique, je peux rien faire. Et ça, c'est trop précieux. Faudrait surtout pas me ramener en voiture. (rire) (...) Et pour le coup, c'est la promenade musicale nocturne. Parce que ce serait une promenade où je me dis « ah tiens, je vais dans le parc pour aller écouter », c'est pas pareil parce que, pendant ce temps-là, j'aurais pu faire autre chose, justement. Ah, j'aurais dû lire un livre ou j'aurais dû faire autre chose. Si ça avait été en pleine journée et j'avais dit, de moi-même « je mets mes écouteurs et je vais au parc » pour pouvoir écouter la musique, ça aurait pas été pareil. Parce que j'aurais pu aussi me dire « je vais dans mon fauteuil, je regarde un film » ou voilà... Là, c'est vraiment le moment privilégié. »

Le moment privilégié d'écoute est un moment qui est imposé. Grégory a du mal à s'octroyer des moments d'écoute lorsque d'autres activités sont envisageables. Il faut qu'un non-temps se présente à lui pour qu'il l'investisse de l'écoute musicale. Autrement dit, il faut du « rien » pour pouvoir le remplir d'un « tout ». C'est seulement à ce moment-là qu'il peut prendre ce temps et configurer sa pratique comme il le veut.

« LD : Et alors, c'est ça que tu disais avant, tu choisis le morceau parfait. Quand tu zappes, tu fais ça aussi, tu te dis « ah, qu'est-ce que je vais mettre au moment où je vais commencer à marcher... ».

Grégory : C'est ça, au moment où je vais commencer à marcher. Parce que c'est encore meilleur que le train parce que, du coup, je marche. C'est plus gai. Et donc là, il faut vraiment le morceau parfait. Un truc... oui.

LD : Et tu mets : « long, émouvant, rythmé ».

Grégory : Voilà. Quand je dis émouvant, là, c'est... A la limite, ça devient purement technique, il suffit qu'ils aient des accords majeurs ou mineurs et c'est parti quoi. Il faut pas qu'il soit émouvant dans le sens tirage de cordes, violons et tout ça. Mais quelque chose qui me prenne vraiment aux tripes.

LD : Oui, c'est ça. Et rythmé aussi parce que tu veux un certain rythme. Tu vas pas prendre un truc complètement planant. Un truc quand même qui tient la marche.

Grégory : Exactement. »

Le choix de musique qui va accompagner la marche est essentiel. Grégory ne réfléchit pas beaucoup à ce qu'il va mettre. Il sait très bien ce qu'il veut pour son activité de marche. Il veut un morceau long parce qu'il sait qu'il a quarante-cinq minutes ininterrompues devant lui. Il peut donc écouter entièrement un long morceau, ce qui est rare aussi. Il veut quelque chose qui le prenne aux tripes, qui accompagne son état second dû à l'alcool. Et il veut quelque chose qui l'entraîne dans sa marche. Bref, un morceau qui accompagne et amplifie parfaitement la durée de l'activité, son état émotionnel, et son état physique.

Grégory passe alors devant un café, il voit les gens à l'intérieur et, en s'imaginant être observé, ses pensées le dirigent vers une auto-évaluation de lui-même. Il pense à sa curiosité musicale et qu'il écoute aujourd'hui la musique pour elle-même et non plus, comme à l'adolescence, parce que ses amis écoutent cette musique ou selon des connotations liées à celle-ci. Cette écoute esthétique lui donne une impression d'être plus fort, « complet », « inébranlable ». Il a l'impression d'avoir fait du chemin et que, s'il peut écouter aujourd'hui la musique en tant que musique, il est « plus droit dans ses bottes ».

Dans ces extraits, que nous avons découpés afin d'en sortir les éléments saillants, presque tous les éléments que nous avons isolés dans les pratiques des répondants s'y retrouvent. La technique qu'il a avec lui le contraint dans son écoute à haut volume et lui permet d'écouter en aléatoire tout en zappant sur une liste qu'il a organisée précédemment. L'espace le contraint également et il investit finalement un espace plus adapté à l'écoute qu'il souhaite avoir et à ses valeurs de politesse. Il investit également un temps parce que c'est un moment rare où il ne peut rien faire d'autre. Il se définit une intention d'avoir une écoute attentive, notamment parce qu'il n'a pas d'activité concomitante, et aussi parce que l'aléatoire lui propose des morceaux qui viennent le chercher. Enfin, il choisit la musique selon un effet recherché : accompagner son ivresse et la promenade nocturne. Cette écoute lui procure les effets attendus mais crée aussi, via l'inclusion du regard imaginé d'autrui, un développement de pensées inattendues qui confortent ses choix de vie et sa confiance en lui.

II. Romain : la concentration intentionnelle sur la musique

L'exemple de Grégory est une pratique exceptionnelle par rapport à sa pratique habituelle. L'exemple de Romain, par contre, a lieu sur son trajet quotidien en tram entre son domicile et son travail.

Romain écrit dans son carnet à propos de la musique qu'il écoute dans un tram, debout :

« J'ai acheté ma place pour le Graspop. Je me lance dans la découverte des différents groupes présents à l'événement, je m'en réjouis d'avance mais je suis quand même frustré. J'espère toujours avoir une place assise pour lire ma BD quotidienne. Avec tout ce monde autour de moi, j'ai le seul plaisir de coller une personne âgée qui ne respire plus la joie de vivre. Je me focalise sur un album de Gojira (From Mars To Sirius) et je suis surpris de la qualité. Peut être trop métal dans le contexte. Je me sens oppressé. Il me faut du calme mais j'ai la flemme de changer et peur de bousculer trop de gens. Je continue et m'adapte à la musique. » (Romain, carnet)

Alors qu'il souhaite toujours lire une BD en écoutant la musique, l'espace du tram à ce moment-là est loin d'être idéal. Il doit s'accommoder d'un espace réduit dans lequel il est debout et de la proximité des autres passagers qui le rend nerveux. Il a choisi sa musique parmi les découvertes qu'il fait pour le moment en prévision d'un festival où il va se rendre. Il est donc dans une écoute relativement attentive même si la situation l'empêche d'être bien dans son écoute parce qu'il est énervé et se sent oppressé par la musique. Parfois, une musique choisie peut énerver parce qu'elle amplifie un sentiment négatif. Comme Grégory, Romain n'aime pas trop déranger les gens et il évite donc d'aller manipuler son iPod parce qu'il bousculerait les autres personnes présentes. Il choisit alors de se soustraire à la situation en se concentrant sur l'écoute musicale. Lors de l'entretien, il explique la situation et ce qu'il aurait voulu.

« En fait, j'aurais voulu quelque chose de plus posé parce que vu que j'étais crevé et que, voilà, parfois, le matin, ça peut sembler très agressif quand tu as du bon gros métal, ce qui est le cas de Gojira. Donc là, j'étais un peu... Déjà que j'étais serré comme une sardine et que, en plus, il y avait tous les gens... Je voulais vraiment avoir un truc qui m'apaise un peu. Pas que je sois surexcité avec du métal mais j'avais envie un peu de me calmer. Mais j'allais juste faire chier les gens à fouiller, à vouloir... Et je l'ai pas fait et je me suis adapté et puis après ça a été parce que... c'est quand même de la bonne musique. Le matin, il me fallait un plus grand temps d'adaptation, avec la situation où j'étais : debout, serré et tout. » (Romain, entretien)

Ce temps d'adaptation, c'est la possibilité de créer rapidement sa bulle. En raison de la situation qui l'opresse et de la musique qui, écoutée en fond sonore, l'opresse également, il n'arrive pas à s'isoler directement, ce qui aurait pu augmenter la nervosité. Comme il ne peut pas changer de musique, il choisit de sortir de l'écoute en fond sonore et de se concentrer sur sa musique afin de prendre distance par rapport à la situation et découvrir un nouvel album. Cette stratégie de focalisation lui permet de se calmer, de créer sa bulle et de profiter d'un moment de découverte culturelle.

III. Pierre : composer l'écoute en fonction de l'espace et du moment

Durant la période de tenue du carnet, Pierre se rend quelques jours à Paris pour son travail. Il y écoute plus de musique que d'habitude et dans des lieux qu'il connaît bien. Grand passionné de musique, il écoute beaucoup de nouveautés lorsqu'il flâne dans les quartiers de Paris. Il explique comment il fait son choix de musique en fonction du lieu qu'il traverse.

« J'ai un petit logiciel interne. Je sais à peu près ce qui est là-dedans, je sais ce que là, aujourd'hui, il faudrait que j'y remette pour que j'aie une espèce d'adéquation avec le mood global dans lequel je me sens. Et puis, en arrivant au Palais Royal, un endroit splendissime, j'ai une espèce d'intuition qui est « Daniel Mille, ça, c'est vraiment une belle musique pour ici ». Il suffit de taper M... D ! D !, C'est pas classé par... Je ne suis pas de ces imbéciles qui font Mille, Daniel. Je ne peux pas ! Donc D, Daniel Mille, plouf, je lance et... effectivement, c'est bon. »

Pierre illustre ici le lien existant entre le moment de l'écoute et l'organisation de la collection. Il prend le temps de choisir ce qu'il met sur son iPhone et il sait alors ce qui s'y trouve et ce qu'il peut « convoquer » en fonction du lieu qu'il traverse. Il note d'ailleurs ici qu'il doit penser à changer sa sélection pour être plus en adéquation avec son humeur globale du moment. Nous voyons clairement ici que l'écoute est le moment d'actualisation des structures organisatrices et d'anticipation d'organisation future (ajouter de la musique adaptée au « mood global »). Le classement selon le nom ou le prénom de l'artiste est anecdotique mais il montre une bonne connaissance du principe d'organisation de la collection. En Belgique, par exemple, le magasin Fnac et les Points Culture (ex-médiathèques) classent les artistes par nom de famille. Pour lui, cela lui semble ridicule et il sait que sa collection est organisée en fonction des prénoms des artistes.

« LD : Tu as un petit moment de choix...

Pierre : Pile poil. Je m'offre 5 minutes, 6 minutes de ... « pffff » [sentiment d'évasion].

LD : Mais quand tu vas choisir, tu sais... Comme tu dis, tu as un logiciel interne et « ah oui, ça, paf, je vais le chercher ». Mais tu vas pas aller voir, passer...

Pierre : Ca m'arrive aussi !

LD : D'aller naviguer un peu...

Pierre : Mais parfois, comme je sais quand même vaguement ce qu'il y a dedans, j'ai vraiment un petit truc qui... J'ai une connaissance assez bonne de ce que j'écoute, de ce que j'ai, de ce que j'ai chez moi, même si il y a beaucoup beaucoup de choses.

LD : Et le choix se fait... Est-ce que c'est en fonction du lieu, est-ce que c'est en fonction de toi, comment tu te sens, de ce que tu as envie d'écouter, ou est-ce que c'est un peu le moment...

Pierre : Les deux.

LD : un peu le contexte général?

Pierre : Les deux. C'est vraiment, peut-être que... ce jour-là, il ne pleut pas à mon avis. Peut-être que si il pleuvait à verse, je n'aurais jamais écouté ça. Peut-être que j'aurais traversé les jardins juste tête baissée en courant. Et le fait que ce soit une jolie soirée... »

Le choix est guidé ici par un sentiment général par rapport au lieu, un endroit splendide selon lui mais aussi une météo clémente, la possibilité d'écouter à ce moment-là, une émotion particulière. Tout cela va le guider dans son « logiciel interne » pour en faire ressortir une intuition de la musique idéale pour le lieu. Compte tenu de sa bonne connaissance de sa collection, l'effet obtenu est celui désiré : la musique colle parfaitement à l'espace-temps, crée une rencontre avec ce qu'il observe autour de lui et le fait partir dans son écoute.

IV. Maud : un trajet quotidien habituel

Dans son trajet habituel pour se rendre à son travail, Maud explique comment son écoute s'intègre dans la situation.

« Je pars au boulot. Il y a du soleil et ça me donne envie d'une musique dynamique. Je choisis l'option « mix de musique » sur mon iPod. Il me propose C2C. Vendu ! C'est parti ! Je prends un tram, deux métros et un bus. A cette heure-là, il y a beaucoup de monde d'habitude. Mais aujourd'hui, il y a de

l'espace entre les gens. On voit que ce sont les vacances scolaires. Dans le tram, la chanson de C2C se termine et la suivante ne me plaît pas. Je mets l'album complet. Je suis contente. Dans le métro, il y a un guitariste qui fait la manche. J'entends rien avec mon casque et ça m'arrange parce que c'est souvent pas terrible ce genre de prestation. Sur le quai du deuxième métro, je tape du pied et dodeline de la tête au rythme de la musique. Je laisse aller mes pensées : j'observe les gens, je me demande ce qu'ils font comme métier. Dans le bus, je regarde les façades des maisons de maître à Schaerbeek. Il y a un beau soleil et ça rend les façades encore plus belles. Je me dis que j'aime vraiment Bruxelles. Je passe en revue ce que je vais faire aujourd'hui. Je crois que j'ai écouté tout l'album le temps du trajet. Je n'ai pas lu en même temps. » (Maud, carnet)

Cette pratique très routinière est un bon exemple du rôle de la technique dans le choix de la musique. Maud oscille entre choix volontaire et délégation du choix parce qu'elle aime les surprises et qu'elle n'aime pas prendre le temps de choisir. Quand le choix lui convient, elle remarque l'adéquation entre son humeur globale et la musique. Elle va alors reprendre la main sur son écoute pour prolonger cette adéquation. Dans cet exemple, il y a peu de contraintes spatio-temporelles à la pratique. Son déplacement est différent que d'habitude parce qu'il s'agit d'une temporalité différente : ce sont les vacances scolaires. Les transports publics sont moins bondés et cela lui permet d'avoir un trajet plus confortable (plus de place) et moins nerveux en raison du nombre réduit de passagers. Même l'environnement sonore ne la touche pas. Comme elle écoute avec un casque, elle voyage dans une bulle phonique qui la suit partout, malgré les changements de transports et les environnements sonores qui peuvent la déranger (le guitariste). Cette bulle qu'elle se crée la fait partir dans des mouvements corporels sans gêne du regard d'autrui. Elle observe la ville et les autres personnes, part dans ses pensées à leur sujet et réfléchit à sa journée. Sa bulle lui crée donc un moment de contemplation et de réflexion.

V. Benjamin : la liberté de l'écoute et la diversité des écoutes

Lors de l'entretien, Benjamin parvenait très facilement à analyser ses pratiques d'écoute et à essayer de comparer des écoutes. Nous avons essayé de définir sa « culture de l'écoute » et avons abouti à l'idée que son écoute lui procurait toujours un sentiment de liberté et que c'était justement cela qu'il cherchait. Nous avons également discuté de ce qu'était selon lui la « bonne » écoute.

« L'écoute mobile, elle offre, en tout cas, la liberté d'être mobile tout en écoutant de la musique dans des conditions, je dirais quand même assez optimales, en général. Et puis elle permet aussi d'écouter de la musique tout en voyant le paysage qui défile. Ça, je trouve que c'est quelque chose – que tu peux retrouver en voiture aussi – mais c'est quelque chose d'assez chouette et qui modifie clairement ton expérience d'écoute aussi. Et la perception que tu as du monde. (...) écouter de la musique pour moi, c'est clairement aussi une manière de me vider la tête de mes problèmes, de mon boulot, de toutes sortes de choses. Et donc ça offre... C'est un ballon d'oxygène en fait. Ça libère des idées noires, ça libère de... en fait même pas que des idées noires, ça libère la pensée. Dans mon cas, ça libère plutôt la pensée. Tout dépend en fait, en même temps, de quelle manière j'écoute. Parce que je peux

parfois être en train d'écouter tout en pensant et je peux parfois... enfin, à un moment, je me dis, là, je vais mettre de la musique et je vais me vider la tête et je vais me concentrer sur la musique et, potentiellement, fermer les yeux et voilà. Je trouve que, en plus de ça, c'est... je crois que c'est un peu un genre de paradis artificiel, pour moi, la musique. Et que donc c'est... Enfin, ça me fait voyager et ça me fait ressentir des choses qui sont probablement comparables à la prise de drogue. (...) Je suis pas un expert en prise de drogue mais je pense qu'il y a quelque chose de cet ordre-là. Et je pense que les gens qui prennent de la drogue font ça pour la liberté que ça leur offre, le voyage, les sensations, etc. Je retrouve ce genre de choses dans la musique. »

Comme nous l'avons exploré dans le cadre conceptuel, Benjamin souligne la proximité entre l'écoute en voiture et l'écoute mobile. Dans les deux cas, l'écoute permet la contemplation d'un paysage, la possibilité d'y plonger et la perception du monde qui en découle. Cette écoute avec la contemplation modifie l'expérience de l'écoute et du monde, comme il le souligne.

Par l'écoute, Benjamin peut se focaliser sur ses pensées ou choisir intentionnellement d'écouter pour se vider l'esprit. Dans ce type d'écoute spécifique, il se concentre sur la musique et il peut voyager très profondément, ce qu'il compare aux effets de la drogue. Ici, l'intention qu'il projette sur sa pratique (se vider la tête et voyager par la musique) est ce qu'il recherche dans son écoute. Comme la prise de drogue, il sait que l'écoute peut lui procurer cet effet très agréable et il peut le provoquer.

Il continue à expliquer ce sentiment très particulier :

« Je sais pas comment l'expliquer mais j'ai l'impression que j'ai des ailes quand j'écoute de la musique. En fait, je me sens léger. Mais c'est peut-être parce que je vide ma tête. C'est peut-être pas sans lien mais il y a des fois où je suis en train de marcher dans la rue et il y a... j'écoute de la musique. Peut-être qu'au départ, c'est un moment où je me sens un peu libre mais j'écoute de la musique et j'ai l'impression de me sentir encore plus libre. Je crois que j'avais écrit quelque part, pour moi, la musique, c'est vraiment un amplificateur d'émotion comme certaines drogues peuvent l'être aussi d'ailleurs. Et donc voilà, il y a des soirs où t'as une petite odeur de printemps ou d'été, tu sors de chez toi, je sais pas moi, t'es sans veste, t'es juste en T-Shirt avec ton lecteur MP3, tu vas rejoindre des potes, c'est vendredi soir, c'est... Disons que... Je crois aussi j'aime bien associer mon lecteur à mes moments de liberté. A la fois, ça me procure le sentiment d'être libre, d'écouter de la musique. Et en même temps, ce sentiment est peut-être aussi créé par le fait que... nourri par le fait que je l'alimente... »

Il y a donc clairement une co-construction entre un cadre d'écoute qui évoque le sentiment de liberté, une émotion initiale qui accompagne ce sentiment et la musique qui va amplifier ce sentiment très jouissif. Ces moments de liberté alimentent sa représentation de l'écoute mobile comme pourvoyeur de sentiment de liberté. Parfois, certaines musiques vont encore amplifier cette impression en raison de leur ambiance qui donne envie de s'envoler.

Lorsqu'il définit ses bonnes écoutes, il met très clairement en évidence le rôle des facteurs extérieurs à la seule écoute musicale. Il les isole même pour montrer en quoi un changement du cadre modifie l'écoute.

« LD : Pour toi, si tu devais définir c'est quoi la « bonne écoute », ce serait justement cette écoute-là qui permet d'écouter des subtilités, d'écouter en profondeur, d'avoir les vibrations... ici, tu mets les vibrations aux tympans, sans interférences extérieures.

Benjamin : Je crois que... J'ai envie de te dire qu'il y a plusieurs bonnes écoutes en fait. Mais, une des bonnes écoutes, ce serait très certainement celle-là, au niveau des subtilités. Mais peut-être que, une des bonnes écoutes, ce serait aussi l'écoute, même peut-être un peu plus secondaire, un peu moins concentrée. Mais juste le morceau au bon moment, dans le bon contexte. Donc, mettons, t'es en train de te balader sur une plage, j'en sais rien, tu vas te mettre un morceau que tu aimes bien, qui va avec l'ambiance de la plage, j'en sais rien. Ben ça, pour moi, ça peut être une très bonne écoute.

LD : oui, c'est ça. C'est plus le moment...

Benjamin : Oui, le moment est vraiment déterminant, le lieu est déterminant. Je vais dire j'aurai moins facilement une bonne écoute si je suis en train de fumer un pétard sur un banc dans la rue que si je suis en train de fumer un pétard sur ma terrasse par exemple, dans mon fauteuil encore mieux. C'est vraiment différent comme expérience quoi. Tu peux te concentrer... je reviens à l'histoire de la concentration mais... Tu peux plus te concentrer sur ta musique ou sur toi-même ou sur ta liberté ou... Mais tu peux, en fait, tu as la liberté de te concentrer sur ce que tu veux, en fonction du moment, en fonction du lieu ou pas. Et donc, oui, ça, je crois que c'est quand même... C'est ça, en fait,... oui, il y a plusieurs éléments de la bonne écoute. Il y a l'écoute libre, enfin, l'écoute dans un contexte de liberté. Il y a l'écoute dans un contexte de beauté. Et puis l'écoute concentrée, les subtilités. Je dirais qu'elle est d'autant plus jouissive que si c'est un morceau que tu connais déjà mais que tu découvres encore des choses. Si c'est la première écoute d'un morceau, ça va être intéressant de te concentrer mais tu vas pas savoir décortiquer tout tout de suite, quoi. Donc là, c'est plus l'aventure quoi. Et ça a du bon aussi, ça a du très bon aussi. Mais ce qui peut être très bon aussi, c'est une écoute où tu es en train de découvrir un truc mais tu sais... tu sais que tu l'aimes quoi. Genre c'est le nouvel album d'un groupe que tu adores et tu vas le découvrir. Tu as à la fois l'aventure, à la fois le côté « ça me rappelle des souvenirs, je retrouve des trucs que je connais du groupe » et puis tu as... Enfin, voilà, c'est ça... Enfin, il y a moyen de combiner plusieurs éléments aussi. Si tu me mets en plus devant un beau paysage... (rires) »

L'écoute mobile est pour lui source de grand plaisir s'il peut la réaliser comme il le sent. Il peut choisir de se focaliser sur la musique ou pas, il peut choisir le morceau idéal en fonction de la situation d'écoute. Lorsqu'il peut agir comme il le souhaite au moment de l'écoute, il est capable de mettre en place les conditions d'émergence d'une grande jouissance qui surgit grâce à l'écoute mais, surtout, grâce à sa combinaison avec le moment.

« (...) Donc il peut y avoir une sorte de recherche, je pense, de ma part, une recherche de l'écoute parfaite. Ça m'est arrivé dans certains voyages surtout. A l'époque, quand je faisais du ski en écoutant de la musique et je me souviens bien d'avoir choisi certains morceaux, juste avant de prendre telle piste que j'adorais, des trucs comme ça.

LD : oui, c'est intéressant ton truc de ski. Tu réfléchis « là, je vais faire ça et donc pour faire ça, je vais

mettre telle musique et ça va bien donner... » A l'avance, tu sais que ça va bien coller.

Benjamin : Ah oui, je sais que ça va coller. Pas forcément à l'avance mais au moment où je le mets, je sais que ça va coller.

LD : oui, c'est ça donc tu programmes un peu, quoi.

Benjamin : Ah oui ! Ca m'arrive parfois de me dire... genre je prends le tram ou quoi, je rentre ici à la maison, « je vais me faire un petit pétard, tiens qu'est-ce que je vais m'écouter comme musique... ah oui, je vais mettre ça, ça va être bien... ». Et puis, c'est pas forcément ça que je vais mettre mais je vais quand même en général le mettre à un moment.

LD : oui...

Benjamin : Mais c'est quand même souvent dans l'instant immédiat que je fais mes choix de ce que je vais mettre. Plus souvent ça et c'est ça qu'offre aussi le lecteur, c'est que tu as ce luxe d'avoir potentiellement beaucoup de choses accessibles à n'importe quel moment. » (Benjamin, entretien)

Comme Pierre précédemment, nous voyons que la capacité à s'approprier une collection (ou une partie de celle-ci) permet à l'auditeur d'envisager très rapidement la musique qui va « coller » avec le moment. Il y a une rencontre cognitive très rapide entre l'impression dégagée par un moment (le lieu, le temps, l'ambiance, l'humeur) et la collection musicale. L'auditeur peut voir très précisément ce qu'il va choisir comme musique pour accompagner, augmenter ce moment.

VI. Camille : choix de la musique, situation d'écoute et manipulation

L'exemple de Camille montre comment le choix de la musique est influencé par la situation d'écoute et la manipulation qu'il est possible d'y réaliser.

« Quand on est dans le train, on n'est pas en mouvement. Enfin, on n'est pas en mouvement, si, le train. Mais soi-même, on n'est pas en mouvement. Et donc c'est vrai que j'ai tendance à plus utiliser ce genre de mode [l'aléatoire] parce que c'est facile de changer de chanson si on n'aime pas. Tandis que, en hiver particulièrement, donc tu imagines t'as des gants, moi, j'ai toujours quarante mille sacs... et donc le lecteur il est plus loin et... c'est vrai que j'y pense pas mais j'ai ça [une commande sur le fil des écouteurs] qui me permet de changer les morceaux... Mais ça demande plus d'aller chercher, de bouger...

LD : oui, la manipulation est plus compliquée donc...

Camille : c'est ça. Légèrement, hein, plus compliquée.

LD : oui mais donc du coup, tu ne vas pas choisir un mode d'écoute où (...) tu sais que tu vas plus souvent changer.

Camille : oui et même carrément, ça va jusqu'à des albums... je vais me dire « ah oui mais cet album-là... ». Par exemple, à un moment, je parle de Coldplay. Clairement, il y a un des albums où il y a deux chansons qui me plaisent et puis deux chansons qui m'horripilent. Là ben, du coup, oui, ça demande une écoute plus active...

LD : oui oui, ça veut dire que c'est pas un album que tu vas aller écouter...

Camille : de bout en bout, oui. (...)

LD : donc en fonction de la manipulation que tu sais que tu pourras faire, tu vas choisir tel album parce que tu sais que tu auras besoin de changer...

Camille : Oui ou si je vais pas avoir envie... Ben voilà, j'ai envie d'écouter un album de bout en bout ben je sais qu'il y a quelques albums qui, effectivement, me plaisent de bout en bout. » (Camille, entretien)

Camille fait le choix de la musique et du mode d'écoute selon la manipulation qui est nécessaire. Elle sait que lorsqu'elle écoute en aléatoire, elle a envie de changer de morceau parce qu'il y en a qui ne correspondent pas à ses envies du moment. Elle écoute de cette manière alors uniquement si elle peut garder l'appareil en main et changer facilement, par exemple dans le train. C'est la même chose avec des albums où elle sait qu'elle n'aime pas toutes les chansons et qu'elle voudra en passer. Lorsqu'elle prévoit de ne pas pouvoir manipuler son appareil (parce qu'elle a plus de couches ou des gants en hiver, parce qu'elle est chargée), elle va alors choisir sa musique en fonction. Elle choisit un album qu'elle aime complètement et qu'elle peut écouter sans avoir envie de passer des chansons.

VII. Thibault : attention et choix de la musique

Thibault écoute presque toujours sa musique en lisant un livre dans le tram. Il explique ici les groupes qu'il a du mal à écouter dans l'environnement sonore du tram et ceux qui demandent trop d'attention pour pouvoir les écouter en lisant un livre.

« Nursery Cryme, je le connais vraiment bien. Mais c'est vraiment du rock progressif et c'est tellement, je vais dire, parfois planant et subtil et pas très fort au niveau des sons que j'en profite vraiment que quand je suis ici, à côté de mes baffles, parce que c'est presque une insulte à cet album de l'écouter comme ça dans du bruit.

LD : et donc, ça t'énerve toi de... « là, j'entends pas bien... »

Thibault : là, je mets mon signet, je ferme mon bouquin et je change d'album parce que c'est... ou un Steven Wilson, je ne sais pas si tu connais, c'est vraiment des... à la limite éthérée comme musique, c'est tellement fin que, non non. Quand il y a trop de bruit qui pénètre les écouteurs... à ce moment-là il faut quelque chose... Parfois, à regret, je change d'album, bon, pour quelque chose que j'aime aussi et voilà, c'est pas grave mais, des trucs un peu plus violents, du rock un peu plus violent, ça passe mieux parce que j'arrive mieux à me concentrer vu que... C'est pas une nouvelle salve de bruits qui s'ajoute à celle de la musique... Et oui, Mark Lanegan, c'est vrai qu'il est pas spécialement beaucoup plus violent mais c'est peut-être un peu plus de guitares électriques donc ça couvre un peu mieux le son externe.

LD : (...) est-ce que tu penses à des musiques que tu n'écouteras jamais dans le tram ?

Thibault : oui oui oui, j'ai de la musique très... oui, par exemple un groupe, Cult of Luna, de métal progressif. Donc on s'écarte complètement des sentiers classiques du métal. C'est de la musique très

très très compliquée et il y a beaucoup de passages très longs, très lents, avec un ou deux instruments, qui sont splendides mais qui sont pas forts du tout, le volume est très faible. C'est très planant et, pour vraiment écouter de la musique comme ça, soit j'écris, et là ça me donne de l'inspiration, ça me fait partir dans un univers, soit, c'est ici [chez lui] quand je suis seul ou des choses comme ça. Parce que c'est pas de la musique que Marie aime beaucoup donc... (rires). Voilà, c'est un truc que j'écoute seul aussi. Mais, par exemple, dans le tram, impossible. Je me suis déjà souvent dit « ah, je vais écouter Neurosis ou Cult of Luna » mais c'est des groupes qui sont tellement complexes musicalement qu'il y a trop, quoi. Il y a trop de complexité musicale et je pense que je n'arriverais même pas à me concentrer sur un bouquin en écoutant ça ou ici, quoi. C'est plus le groupe que j'écoute avec une BD par exemple. Où j'ai moins de contraintes, on va dire, de concentration sur ce que j'ai dans les mains. » (Thibault, entretien)

Alors qu'il écoute dans le tram, il repère que certaines musiques s'accommodent mal de l'environnement sonore des transports en commun ou de l'activité concomitante. Il faut que le volume de la musique dépasse celui des sons ambiants. Il repère deux types de critères : soit il y a trop de dynamique dans la musique et il est difficile d'entendre bien les sons, soit la musique est trop complexe pour pouvoir être aussi attentif à la lecture. Par conséquent, il ne profite pas de l'écoute musicale comme il le voudrait et décide de changer de musique.

Nous avons choisi ces portraits en raison de leur caractère exemplaire de pratiques qui se retrouvent chez d'autres répondants, mais parfois moins bien explicitées. En présentant des pratiques entières, nous avons montré que les dimensions que nous avons isolées dessinent, lorsqu'elles se combinent, des grands types d'écoute musicale mobile. Au-delà de la diversité des individus et de la pluralité des pratiques (Lahire, 2005), nous pouvons repérer que les auditeurs développent un art de faire leur écoute musicale.

PARTIE V : INTERPRETATIONS FINALES ET

CONCLUSIONS GENERALES

Chapitre 9. Interprétations finales

Au moyen des résultats de la recherche, des interprétations et des portraits de pratiques, nous avons décrit, analysé, expliqué et donné une interprétation des comportements des auditeurs-baladeurs. Nous proposons ici une synthèse des acquis de notre recherche sous la forme d'interprétations finales qui répondent à nos questions de départ. Pour rappel, nos questions étaient :

Q1 : qu'est-ce que l'écoute musicale mobile nous apprend de l'écoute musicale (en général) au XXI^e siècle ?

Q2 : est-ce que l'écoute musicale mobile est le signe de l'émergence d'une nouvelle écoute musicale ?

Q3 : y a-t-il un art de l'écoute musicale mobile et quelles en sont ses caractéristiques ?

Nous avons montré comment la pratique d'écoute musicale mobile se construit socialement et culturellement dans toutes les dimensions qui la composent. Elle est un art de faire, propre à l'auditeur, qui en fait une création personnelle à partir d'aspects qu'il peut configurer : son dispositif technique, la situation d'écoute, le choix de la musique, ses représentations sociales, les intentions qu'il projette sur son écoute et les effets qu'il en attend et qu'il ressent.

Nous avons reformulé trois questions pour structurer ces interprétations finales. Elles nous permettent de mieux souligner les acquis de notre recherche, tout en répondant à nos questions de recherche initiales :

1. **Qu'est-ce que l'écoute musicale mobile ?** Cette question nous pousse à caractériser l'écoute mobile et à montrer en quoi elle est un art de faire (Q3 ci-dessus). Nous montrons également en quoi ces caractéristiques témoignent d'une écoute musicale spécifique (Q2) parce qu'elle oblige l'auditeur à configurer sa pratique. Nous proposons alors une typologie des écoutes musicales mobiles.
2. **Qu'est-ce qui différencie l'écoute musicale mobile d'autres types d'écoute ?** En la comparant à d'autres écoutes musicales du XX^e ainsi qu'à une écoute actuelle sans écouteurs, nous montrons ce que l'écoute mobile nous apprend de l'écoute musicale en général (Q1) et mettons en lumière ses caractéristiques (Q3). La comparaison historique permet également de mieux souligner la position particulière et nouvelle de l'écoute mobile (Q2).
3. **Qu'est-ce que l'écoute musicale mobile nous oblige à penser ?** Cette question nous force à réfléchir à ce que l'écoute mobile révèle de notre rapport à l'écoute musicale et, plus généralement, de nos usages des technologies de l'information et de la communication. En effet, l'écoute mobile nous apparaît comme un bon révélateur de questionnements contemporains au sujet des technologies qui peuplent notre quotidien. Nous avons réservé cette troisième question pour les conclusions finales, après avoir réalisé un retour sur la recherche et envisagé les perspectives de celle-ci.

I. Qu'est-ce que l'écoute musicale mobile ?

Afin de caractériser notre objet d'étude, nous épinglons les cinq aspects les plus essentiels de la pratique :

- la portabilité de l'écoute, la mobilité de la pratique,
- la création nécessaire d'une bulle,
- la valeur ajoutée,
- la quête du momentum,
- la configuration de l'expérience d'écoute.

1. La portabilité de l'écoute, la mobilité de la pratique

La particularité première de notre objet d'étude est évidemment sa mobilité, sa portabilité. L'écoute musicale mobile permet d'investir des temporalités et des espaces dans lesquels l'écoute n'était pas possible. Cela crée la possibilité d'une expérience musicale là où elle n'avait pas sa place. L'auditeur peut alors consacrer un moment à l'écoute musicale dans son quotidien relativement routinier qui laisse peu de place à cette pratique culturelle. C'est alors la situation qui crée le temps d'écoute. Il faut qu'il y ait une (quasi-)activité dans laquelle l'écoute mobile peut se réaliser : un déplacement, un sport, un travail spécifique. Si une activité musicalisée disparaît du quotidien, l'écoute disparaît également. Ce temps musical perdu n'est pas récupéré à un autre moment. Il faut qu'il y ait une nouvelle situation musicable pour la réinvestir d'un temps d'écoute. Il existe une logique des situations qui définit ce qu'il est possible de faire en fonction des « prises » de celles-ci (Figeac, 2007). Les qualités de la situation (comme nous les avons appelées) sont évaluées dans leur capacité à accueillir l'écoute que l'auditeur y réalise.

L'écoute est alors, avant tout, un temps et une pratique située.

2. La création nécessaire d'une bulle

Avec l'écoute mobile au moyen d'écouteurs, une bulle se crée d'elle-même. Cette bulle est phonique parce qu'elle coupe de l'environnement sonore, de manière plus ou moins perméable. Elle est sociale parce qu'elle marque une frontière avec les co-présents. Elle est cognitive parce qu'elle permet de prendre distance avec la situation et de se focaliser sur soi. Elle est culturelle parce qu'elle permet de s'enrichir en découvertes musicales.

Cette bulle est un effet de la technique et de la pratique en situation mais elle est nécessaire à la pratique. Plus que cela, l'écoute musicale mobile n'a, selon nous, pas de sens si elle ne crée pas une bulle. Si la bulle ne se crée pas, l'auditeur va arrêter l'écoute parce qu'il n'en ressent aucun plaisir mais seulement de la frustration de ne pas faire l'expérience de ce qui, normalement, survient. La bulle sert à réaliser une clôture avec l'extérieur et avec l'ordinaire. L'auditeur doit pouvoir y faire ce qu'il veut, comme il le veut. Nous retrouvons ce même type de cadre fermé dans d'autres pratiques culturelles. Lors d'un concert, les lumières sont éteintes dans le public et les spots sont dirigés vers la scène pour que l'auditeur se focalise sur la performance. Au cinéma, le spectateur est également invité à mettre temporairement de côté le quotidien pour se plonger dans la

projection du film. L'auditeur est comme un artiste qui a besoin d'être seul pour pouvoir créer quelque chose qui lui est propre, à partir d'un projet qu'il se définit.

3. La valeur ajoutée

La mobilité et la création de la bulle créent la possibilité d'accompagner musicalement chaque moment du quotidien. Conscient des effets de l'écoute, l'auditeur-baladeur peut les anticiper et les provoquer. Les émotions ressenties, l'accompagnement adéquat de l'humeur, la focalisation sur des pensées deviennent alors des valeurs ajoutées de l'écoute plutôt que des effets. Ces valeurs ajoutées sont composées par l'auditeur au moyen de la musique qu'il choisit.

L'écoute musicale transforme également le paysage en quelque chose qui peut être observé, contemplé. Comme nous l'avons vu, lorsque l'auditeur traverse un espace avec la musique qu'il a choisie, il y a une hausse de la focalisation sur ce qu'il voit. Ce regard musicalisé est spécifique à l'écoute mobile. Même si l'écoute musicale en voiture peut s'accompagner de la contemplation du paysage, il apparaît que, chez nos répondants, ce type d'écoute filmique survient lorsqu'ils ne sont pas dans un véhicule fermé. Pierre observe cela lorsqu'il flâne à Paris, Thibault dans les champs près de chez ses parents, Emilie près de l'Abbaye de la Cambre. Dans ces moments, l'auditeur regarde d'une manière singulière, différente d'autres types de regards, même contemplatifs. Ce qu'il voit acquiert une autre qualité, une autre signification. Dans les exemples cités, il est remarquable que cette écoute filmique ne survienne pas dans des non-lieux. Ces expériences arrivent principalement dans des « lieux anthropologiques », comme des lieux chargés d'une histoire culturelle, par exemple. A contrario, lorsqu'Emilie roule à vélo et qu'elle perçoit les immeubles de Bruxelles comme s'ils étaient le décor d'un film, l'écoute fait sortir l'espace de sa condition de non-lieu.

Cette compétence de « contemplation musicalisée » n'est pas du tout commune chez nos répondants et n'apparaît pas comme étant corrélée à un engagement plus ou moins important dans la musique.

4. La quête du momentum

Nous avons vu dans les résultats que les répondants sont en recherche durant l'écoute mobile. Ils cherchent la musique adéquate, la situation qui permet un certain confort, un effet à produire, une expérience amplifiée du quotidien. Il y a une quête qui est toujours présente parce que l'auditeur ne sait pas s'il va y parvenir. Pour chaque écoute, il y a la possibilité qu'elle ne soit pas « bonne » ou que les conditions ne permettent pas d'écouter de la musique. Pour l'auditeur, il n'existe pas une chanson ultime qu'il écouterait toujours dans une même situation. Le schéma de l'écoute mobile n'est jamais absolu, il est toujours pensé dans sa relativité au moment.

Pour cette quête, l'auditeur convoque ses expériences passées qui lui forgent une compétence à créer un moment d'écoute. Comme l'explique DeNora (que nous avons déjà citée dans le cadre conceptuel), l'auditeur crée ce moment « amplifié » en percevant une certaine justesse d'adéquation entre les paramètres de l'écoute :

« But the creation of that « moment » as a heightened moment was due in part to the alchemy of

respondents' perceived or sensed 'rightness' or resonance between the situation, the social relationship, the setting, the music, and themselves as emerging aesthetic agents with feelings, desires, moods such that the music *was* the mood, and the mood, the music. » (DeNora, 2000, p. 67)

L'auditeur sait intuitivement ce qu'il faut faire pour réussir cette quête. Il en devient acteur.

Cette recherche active de l'auditeur peut mener à une quête du « momentum ». Parlant de la construction des conditions d'émergence des émotions musicales, Sophie Maisonneuve (2001) utilise le terme de momentum pour désigner le moment le plus intense de l'expérience d'écoute, lorsque l'émotion est à son plus haut. Comme chez nos auditeurs-baladeurs, l'auteure présente les éléments contextuels de l'écoute qui participent à la création de cet aboutissement. Par les expériences multiples et variées et le paramétrage de la technique, l'auditeur repère les conditions d'émergence de ce momentum et peut les reproduire afin d'y accéder. L'accession au plaisir de l'écoute en est le but mais le plaisir est aussi au cœur de ce travail de configuration de la pratique d'écoute. Au-delà de l'objectif à atteindre, le chemin est en lui-même source de plaisir, sans cesse renouvelé.

Nous avons cité précédemment la comparaison de Benjamin pour qui l'écoute mobile s'apparente à la masturbation parce que c'est une pratique individuelle que l'on peut réaliser comme on la souhaite. Selon cette comparaison, le momentum serait l'orgasme de la masturbation. L'individu recherche cet aboutissement, il sait à peu près comment créer les conditions de son émergence et le plaisir ressenti provient autant de l'acte lui-même dans sa durée que du momentum, le moment le plus intense.

5. La configuration de l'expérience d'écoute mobile

Le momentum est évidemment la quête ultime qui n'apparaît pas comme le résultat le plus fréquent de l'écoute mobile. Avant d'atteindre celui-ci, l'auditeur vise surtout à réussir son écoute en prenant en compte les éléments qui lui sont imposés et la manière dont il peut agir sur ceux-ci. L'objectif de cette thèse était justement de comprendre comment ils faisaient cela dans leurs écoutes quotidiennes.

En isolant chaque dimension de l'écoute, nous avons montré comment chacune agit sur l'écoute et comment l'auditeur peut agir sur elle. L'auditeur est en interaction permanente avec ces éléments afin de configurer son écoute comme il la souhaite. Il est acteur de cette configuration.

Le tableau ci-dessous présente les variables de l'écoute ainsi que les manières de les repérer ou de les mesurer. A partir des résultats mis en évidence précédemment, nous énumérons ici l'ensemble des aspects qui peuvent modifier (légèrement ou de manière importante) l'expérience d'écoute. Ce tableau nous permet dès lors de caractériser des pratiques d'écoute à partir du paramétrage des variables par l'auditeur.

1. Auditeur
a. genre : masculin ou féminin
b. engagement dans la musique : niveau d'engagement
2. Technique
a. smartphone ou MP3
b. écouteurs classiques, intra-auriculaires ou casque
c. streaming ou collection de MP3
d. taille de la collection (<1000 / 1000-5000 / >5000)
e. manipulation possible ou non
f. volume d'écoute
3. Situation
a. activité
i. l'écoute seule ou durant une quasi-activité : dans les transports, en marchant, dans les moments d'attente, en faisant une marche.
ii. l'écoute durant une activité qui demande de l'attention : lire, jouer à un jeu vidéo, rouler à vélo, travailler, faire les courses.
iii. l'écoute durant une activité qui ne demande pas d'attention mais qui demande un certain investissement du corps : courir, faire du sport, faire le ménage, ranger.
b. espace :
i. type de lieu
1. espace privé, espace public
2. espace extérieur ou intérieur
ii. niveau de confort
iii. sentiment de sécurité ou non
c. temps
i. durée de l'écoute
ii. moment de la journée
iii. semaine ou weekend
iv. saison
v. habituel, routinier ou inhabituel
d. environnement sonore
i. niveau de bruit ambiant
ii. stable ou variable
iii. équilibre sonore entre la musique et l'environnement sonore
e. situation sociale
i. quantité de gens

ii. présence de personnes connues : degré de proximité avec les co-présents
iii. interaction sociale obligée ou non
4. Choix de la musique
a. point de départ : chanson, toute la collection, album, artiste, playlist
i. connaissance de la musique : découverte ou musique connue
ii. calme ou dynamique
b. progression : dans l'ordre, aléatoire, navigation, recommandations, en boucle
c. zapping, passer des chansons
5. Actualisation des représentations et valeurs (peuvent être présentes conjointement)
a. solitude voulue
b. se couper des autres
c. enrichissement culturel
6. Intentions
a. focalisation
i. sur la musique : pour elle-même ou pour se détourner de quelque chose
ii. sur autre chose : la situation, l'activité, les pensées
b. créer une valeur ajoutée
i. modifier, accompagner la situation
ii. accompagner, soutenir, amplifier l'état psycho-affectif
iii. augmenter le plaisir de l'écoute
7. Effets ressentis
a. effet bulle et son intensité
b. effet sur l'attention :
i. être accroché par la musique
ii. s'attarder sur le paysage
iii. se concentrer sur l'activité
c. effet sur les pensées
d. effet sur l'état psycho-affectif
e. effet sur le corps

Tableau 5 : les variables de l'écoute musicale mobile

La longueur de ce tableau souligne la part active de l'auditeur dans le paramétrage de la pratique. Une petite partie de celle-ci est un donné. La situation est rarement choisie par l'utilisateur mais il peut influencer sur celle-ci (en s'écartant des gens, en choisissant son trajet,...). La majeure partie est du ressort de l'auditeur qui peut, selon son intention, paramétrer ces aspects afin de faire correspondre sa pratique à cette intention. Ce tableau nous donne donc l'image d'un auditeur actif qui crée sa pratique d'écoute. Il prend les commandes de la technique, d'une partie de la situation et dirige son écoute selon ses intentions.

En utilisant ce tableau pour chaque pratique observée, nous pourrions préciser petit-à-petit les variables qui bougent ensemble. Par exemple, nous pourrions justifier notre observation (faite à plusieurs reprises) que la manipulation de la technique est en lien avec le mode d'écoute choisi et l'activité réalisée. Ce tableau est donc, finalement, une grille d'analyse des pratiques d'écoute mobile.

Ce n'est pas ce que nous avons fait, compte tenu du fait que ce tableau est une interprétation de nos résultats et non un outil d'analyse des données. Nous l'utilisons, dans le point suivant, afin de caractériser les types d'écoute musicale que nous avons définis.

II. Typologie des écoutes musicales mobiles

Les cinq premiers points exposés définissent ce qui constitue l'essence de l'écoute musicale mobile. Celle-ci est :

- un temps et une pratique située,
- une bulle,
- une valeur ajoutée au quotidien,
- une quête du momentum,
- une configuration par l'auditeur en fonction de ses intentions.

Ce paramétrage de l'expérience d'écoute par l'auditeur nous montre que les pratiques peuvent être extrêmement diversifiées. Outre les intentions variées d'écoute, chaque élément varie selon les préférences de la personne, ses goûts, ses envies, son mode d'écoute préféré, etc.

Néanmoins, malgré cette diversité apparente, nous pouvons isoler des types différents d'écoute musicale mobile. A partir des résultats obtenus, nous avons trouvé cinq types d'écoute :

1. L'écoute fonctionnelle
2. L'écoute « ambient »
3. L'écoute psycho-affective et corporelle
4. L'écoute esthétique
5. L'écoute filmique

Pour chaque type, nous avons décrit si et comment l'écoute actualisait les variables que nous avons isolées. Ceci nous a permis d'aboutir à un tableau comparatif des types d'écoute (cfr annexes). De ce tableau nous tirons quatre constats généraux :

- Certaines variables (notamment la technique) ne discriminent pas les types d'écoute. Elles jouent un rôle dans l'expérience d'écoute et l'auditeur peut agir dessus mais elles ne sont pas déterminantes pour la réalisation de l'un ou l'autre type d'écoute.
- Les types d'écoute sont très fortement liés aux intentions de l'auditeur. Ce constat est peut-être un effet de la recherche qui a mis en avant l'art de faire de l'auditeur et qui, du coup, nous amène à proposer une typologie en fonction des objectifs de l'auditeur. Néanmoins, cette typologie est apparue « naturellement » après avoir décrit les résultats et interprété les données. Au vu des

pratiques observées et étudiées, nous n'avons pas pu penser à une autre manière de catégoriser les écoutes mobiles.

- Ces types d'écoute ne correspondent pas à un épisode d'écoute. En effet, comme nous l'avons souvent signalé, l'écoute mobile est toujours sujette aux variations de la situation dans laquelle elle se déroule. Nous ajoutons que l'auditeur peut aussi lui-même décider de son écoute. Dès lors, une pratique peut se décomposer en plusieurs types d'écoute, l'auditeur passant de l'un à l'autre selon sa volonté ou en fonction de la musique qui peut l'emmener dans l'une ou l'autre direction. Par exemple, l'auditeur peut choisir d'écouter la musique en fond sonore puis être accroché par un morceau qui le force à l'écouter de manière plus attentive et esthétique. Cette variation de l'écoute au sein d'un même épisode d'écoute nous apparaît comme tout à fait spécifique à l'écoute musicale mobile.
- Comme nous l'avons déjà observé dans la définition de la bonne situation d'écoute, il y a un idéal de situation. Certaines qualités de la situation vont permettre une meilleure expérience d'écoute mais leur absence n'empêche pas la réalisation d'une bonne écoute. Nous voyons qu'il faut, de toute façon, que l'auditeur ressente un sentiment de sécurité dans la situation où il écoute. Sans cela, il n'écoute pas la musique. Un espace confortable avec peu de co-présents améliore l'expérience mais n'est pas essentiel.

A partir de ce premier tableau, nous avons réalisé un deuxième tableau simplifié afin de mieux faire apparaître les dimensions qui permettaient de différencier les écoutes (cfr annexes). En-dehors de ces dimensions comparatives, nous avons gardé quelques éléments importants qui étaient spécifiques à un type d'écoute. Nous les avons mentionnés dans les descriptions ci-dessous. Nous décrivons donc dans les points suivants les types d'écoute à partir de ce tableau.

1. L'écoute fonctionnelle

L'écoute fonctionnelle est une écoute pour se concentrer sur autre chose que la musique. La musique est donc utilisée dans sa capacité à focaliser l'auditeur sur une activité concomitante. Typiquement, il s'agit de l'écoute réalisée afin de se concentrer sur un travail ou une autre tâche qui demande de la concentration.

Ce type d'écoute se retrouve chez tous les répondants. Elle prend place dans une durée relativement longue, souvent parce que l'activité prend du temps. L'auditeur n'écoute pas sa musique à un volume élevé puisque le but est de ne pas être attiré par la musique mais de l'utiliser comme un flux qui permet de maintenir la concentration.

Comme l'auditeur est occupé dans sa tâche, il ne va pas (ou peu) manipuler son appareil. Il va choisir d'écouter de la musique qu'il connaît bien, un album ou une playlist dans l'ordre ou en aléatoire. L'important est que la musique soit relativement homogène pour rester dans un même style. Il y a une recherche pour trouver la musique qui va permettre de rester focalisé sur la tâche. L'auditeur peut donc aussi éventuellement choisir une playlist recommandée par un système selon une fonction affichée. Il y a, par exemple, sur Spotify, des playlists dont le nom suffit pour comprendre sa fonction envisagée : Deep Focus, Intense Studying, Music For Concentration,...

L'écoute fonctionnelle est un moment très individuel où l'auditeur a besoin de se couper des autres. Ce n'est pas un moment de découverte musicale. Chez Grégory, cela peut l'être mais alors, il est de temps en temps sorti de sa concentration, repère une musique intéressante et ira la réécouter plus tard.

L'intention de l'auditeur est éventuellement de se détourner de la situation qui peut empêcher la concentration qui est l'objectif premier de l'écoute. La bulle est donc importante, pas pour améliorer l'expérience d'écoute mais pour se couper de ce qui entoure l'auditeur. Il ne va donc pas être attiré par ce qui se passe autour de lui ni vraiment par la musique. Ce n'est pas une écoute qui va provoquer des effets sur le corps, les pensées ou les émotions. Ce n'est pas l'objectif de cette écoute et, la musique étant vraiment en fond sonore, elle n'a pas d'effet sur l'auditeur.

L'écoute fonctionnelle est relativement proche de l'écoute « ambient » que nous décrivons ci-dessous parce qu'elle crée un cadre propice pour la concentration. Mais nous avons décidé de les distinguer parce que l'écoute fonctionnelle est réalisée avec l'intention de maintenir une attention continue sur une tâche. Dans l'écoute « ambient », l'attention navigue entre plusieurs éléments (dont la musique). Il nous semble donc judicieux de les séparer.

2. L'écoute « ambient »

Nous avons choisi le terme « ambient » selon l'idée de Brian Eno (Cox & Warner, 2004, p. 65). Il s'agit de créer une écoute adaptée à la situation où elle se déroule, de créer une ambiance sonore qui va accompagner le moment. Cette ambiance peut soutenir une activité (le rythme de la marche, par exemple) mais celle-ci n'a pas besoin de concentration. Comme nous l'avons vu dans le cadre conceptuel, l'idée d'ambient contient aussi en elle l'idée que l'attention à la musique peut varier. La musique peut-être écoutée comme un fond sonore mais elle peut aussi venir à l'avant-plan.

L'écoute ambient est une écoute passe-partout. Elle peut accompagner toute activité, peu importe le temps, la durée, l'espace traversé. Par contre, la situation influence sur l'ambiance voulue. Le temps qu'il fait ou la saison peuvent jouer un rôle dans cette configuration.

L'auditeur écoute cette ambiance plutôt en fond sonore, elle ne doit pas spécialement dépasser le niveau de l'environnement sonore.

Comme pour l'écoute fonctionnelle, il s'agit pour l'auditeur de se connecter à un flux sonore. Il va donc privilégier de la musique qu'il connaît, un album ou une playlist qu'il va laisser dérouler, sans zapper ni naviguer. Comme pour l'écoute fonctionnelle, il peut aussi opter pour une playlist recommandée, la plupart de celles-ci étant justement configurées selon une ambiance, une situation à musicaliser.

Cette écoute n'a pas pour but de créer un moment de solitude voulue ou d'enrichissement culturel. L'auditeur veut s'extraire temporairement de la situation et des autres. La bulle qui se crée n'est pas hermétique et, si elle se brise, elle se recrée facilement sans casser l'expérience.

La focalisation de l'auditeur navigue entre les pensées, des éléments de la situation, l'activité en cours mais ne se pose pas vraiment sur la musique qui passe. A de rares exceptions, il peut être accroché par un morceau qui l'attire plus qu'un autre mais cette attention à la musique reste faible.

L'intention est clairement d'ajouter une couche à la situation, de l'accompagner avec une musique adéquate, un paysage sonore, une ambiance. Cela peut, du coup, accompagner indirectement une humeur globale, mais pas spécialement.

Son écoute peut avoir un effet sur son attention au paysage, sur ses pensées, avoir éventuellement un effet sur ses émotions, rarement sur son corps. La seule exception est lorsque la musique crée une ambiance propice à la course ou au sport.

3. L'écoute psycho-affective et corporelle

Comme nous l'avons vu dans les théories présentées (DeNora, Bull), l'écoute est très souvent utilisée afin d'accompagner, de soutenir, d'amplifier ou de changer un état psycho-affectif ou corporel. Il s'agit donc de la musique qui va coller à l'humeur, l'émotion de l'auditeur, celle qui va lui donner de l'énergie ou, au contraire, l'aider à s'endormir.

Comme pour l'écoute ambient, il s'agit donc de créer un cadre adéquat mais qui n'est pas en lien avec la situation, l'ambiance. La musique doit, en un sens, être le miroir de la personne en tant qu'individu structuré par des émotions et des sensations corporelles. Elle doit accompagner « ce qui est là » et, parfois, aider à changer d'état après quelques chansons écoutées.

Cette écoute n'est possible que durant une quasi-activité parce que la personne doit être attentive à l'accord entre sa musique et son ressenti. Elle peut durer longtemps si le but est de sortir d'un état non désiré ou être très rapide si, par exemple, l'auditeur souhaite se donner un coup de fouet avant d'arriver à son travail.

Chez nos répondants, nous avons observé que ce type d'écoute est assez spécifiquement associé aux trajets domicile-travail qui servent souvent à faire le point, faire un retour sur soi. En parallèle avec l'écoute précédente, nous pensons que la saison et la météo peuvent jouer un rôle dans cette écoute, notamment parce qu'elles peuvent influencer les émotions ressenties.

L'auditeur écoute sa musique en avant-plan parce qu'il doit se couper de l'environnement sonore qui peut le stresser ou l'énerver. En écoutant sa musique assez fort, il peut rester concentré sur sa personne et garder le contrôle des émotions.

L'auditeur peut, dans cette écoute, être plus actif dans sa manipulation. Il peut choisir un album mais aussi une chanson spécifique qui va le faire naviguer vers une autre. En passant de chanson en chanson, il peut suivre l'évolution de son ressenti, jouer avec et tenter de le diriger pour le changer si nécessaire (comme nous avons vu chez Murielle). Il peut aussi écouter une playlist qu'il a créée en fonction de son humeur (chansons joyeuses, calmes, tristes, pour se donner de l'énergie,...). Il écoute de la musique qu'il connaît bien et passe des chansons si elles ne correspondent pas à ce qu'il recherche.

L'auditeur se pose clairement dans un moment de solitude voulue où il doit nier les autres personnes. Ce n'est pas un moment propice à la découverte musicale.

L'intention de l'auditeur est donc d'accompagner son état psycho-affectif et corporel. Pour cela, la bulle est importante. Il peut se focaliser sur la musique pour se détourner d'un élément énervant de la situation mais son attention va plutôt se porter sur ses pensées et son état psychocorporel en le mettant en lien avec la musique choisie. L'auditeur cherche l'accordage juste entre les deux. Il s'agit de l'effet recherché. L'auditeur va

ressentir les effets de l'écoute au niveau de ses pensées, de son état psycho-affectif évidemment et peut ressentir les effets corporels quand il cherche à changer ou accompagner une énergie : se « booster », s'apaiser.

4. L'écoute esthétique

Avec l'écoute esthétique, nous passons dans une écoute où l'attention pour la musique est très élevée. Le but de cette écoute est l'écoute elle-même. Elle vise la musique en tant qu'objet autonome que l'auditeur peut appréhender, décortiquer, analyser.

Cette écoute n'apparaît que chez les hommes qui sont des collectionneurs passionnés. Il s'agit donc des auditeurs qui ont un engagement élevé envers la musique. Cela semble évidemment logique que les auditeurs les plus avides de musique soient les seuls à écouter la musique « pour elle-même ». C'est la seule écoute qui soit limitée à un public d'un seul sexe.

L'auditeur écoute à un volume élevé parce qu'il souhaite « bien entendre » et percevoir les détails de la musique et de la production en terme de sons. Il faut donc un volume qui dépasse l'environnement sonore jusqu'à prendre toute la place de l'audition. La bulle doit permettre d'être imperméable aux sons environnants. Ce type d'écoute n'arrive que lorsque l'auditeur ne fait rien d'autre ou qu'il se trouve dans une quasi-activité (une marche, par exemple). Il ne peut, en effet, avoir aucune autre activité mobilisante puisque, dans ce cas, l'écoute est l'activité.

Il faut un temps long pour pouvoir s'installer dans l'écoute. Idéalement, elle doit se dérouler dans un espace confortable qui ne demande pas de faire attention à la situation.

Typiquement, l'auditeur va écouter un album dans l'ordre parce qu'il considère qu'il s'agit d'une œuvre qui a été pensée dans une certaine direction. Il va découvrir un nouvel album ou redécouvrir avec plaisir un album qu'il connaît bien, en appréciant les détails.

L'auditeur a besoin de s'extraire de la situation sociale pour créer un moment de solitude. Il s'agit typiquement de l'écoute pour l'enrichissement culturel. La focalisation est entièrement tournée vers la musique et ne s'en détourne pas. Le but est d'augmenter le plaisir de l'écoute, s'en délecter en y faisant vraiment attention.

L'effet principal de l'écoute (et qui est recherché) est d'être accroché par la musique et rien d'autre. Elle peut avoir un effet sur les émotions puisque, en y étant attentif, la musique va nécessairement provoquer des émotions chez l'auditeur. Ce plaisir de l'écoute peut aussi provoquer un effet sur le corps, donner envie de bouger, chanter pour accompagner la musique (comme chez Benjamin).

5. L'écoute filmique

L'écoute filmique est la plus spécifique à l'avènement de l'écoute mobile. Il s'agit de l'écoute de musique qui va rencontrer un élément de la situation et provoquer un changement dans la perception et la signification de la musique et de l'espace-temps. Cette alchimie est pourvoyeuse d'émotions intenses.

Les répondants peuvent s'imaginer que leur musique est comme une bande-son d'un film dont leur vie est la narration. Mais seulement certains répondants font l'expérience prolongée de cette impression et sont marqués profondément par les traces laissées par ce type d'écoute. Emilie, Pierre et Thibault sont les trois

auditeurs à vivre ces expériences. Ils sont donc classés dans les auditeurs qui ont un engagement moyen à élevé avec la musique et qui ont une collection de minimum 4000 morceaux (pour Emilie) à 80 000 pour Pierre. C'est également une écoute particulière parce que c'est la seule qui se déroule dans une situation qui n'est pas subie par l'auditeur. Il la *performe* dans un parc urbain, un lieu chargé d'histoire ou un espace naturel. Comme nous l'avions souligné, cette écoute ne trouve pas sa place dans un non-lieu mais dans un lieu anthropologique dans un moment hors de la routine quotidienne et des habitudes de la personne. Ce n'est sûrement pas un lieu peuplé non plus.

L'auditeur écoute sa musique assez fort. Elle doit prendre de la place, comme dans l'écoute esthétique, et passer au-dessus de l'environnement. Mieux même, elle doit se dérouler dans un endroit où l'environnement sonore a un niveau faible. Dans ces moments d'écoute filmique, l'auditeur ne fait rien d'autre ou bien il marche en flânant.

L'écoute filmique survient régulièrement de manière surprenante. Dès lors, elle peut arriver avec tout mode d'écoute : une chanson au hasard, un album, une playlist, mais avec de la musique que l'auditeur connaît bien et aime beaucoup. Comme pour le lieu, la musique doit pouvoir être réinvestie d'un sens personnel et nouveau. La surprise de cette écoute peut se retrouver dans un album écouté dans l'ordre, dans l'aléatoire qui fait ressortir un morceau oublié ou dans les enchaînements inédits qui vont focaliser l'attention sur l'écoute. L'auditeur ne va pas zapper et a tendance à écouter une chanson jusqu'au bout, voire à laisser tout un album en entier.

L'auditeur crée un moment de solitude voulue et d'enrichissement culturel : il veut écouter la musique dans ce moment-là. Il n'a, par contre, pas vraiment la volonté de se couper des autres. Ce n'est pas un objectif en soi mais il a besoin d'être seul.

L'attention sur la musique varie et alterne avec des pensées, la focalisation sur le paysage ou l'activité. C'est sans doute d'ailleurs cette variation de l'attention qui crée des rencontres nouvelles entre la musique et ce qui entoure l'auditeur. Il y a une grande valeur ajoutée. La bulle crée un état parallèle où tout se mélange. L'écoute accompagne et modifie la situation, peut amplifier un état psycho-affectif et augmenter le plaisir d'écoute.

La pratique a comme effet sur l'auditeur de se faire agripper par la musique, par le paysage et de le faire voyager dans ses pensées. Elle va avoir un effet sur les émotions liées à la musique mais pas vraiment sur le corps.

Il s'agit donc, selon nous, de l'écoute la plus typique de l'écoute mobile. Elle mêle les caractéristiques qui sont propres à l'écoute musicale mobile. Elle est aussi, pour ces auditeurs passionnés, l'expérience la plus gratifiante, celle qui nous semble la plus proche de l'orgasme, de l'état de grâce.

III. Qu'est-ce qui différencie l'écoute musicale mobile d'autres types d'écoute ?

La spécificité de l'écoute musicale mobile peut se comprendre en la comparant à l'écoute à domicile avec un système de diffusion. Nous n'avons pas abordé ce type d'écoute dans nos entretiens mais certains répondants en parlaient spontanément. La comparaison permet de mieux comprendre les particularités de l'écoute mobile et la fonction différenciée de l'écoute chez soi.

Au niveau de la technique, certains répondants utilisent leur appareil mobile pour écouter chez eux. Ils le connectent à un système de diffusion comme une « dock station ». Les autres écoutent à partir de leur ordinateur ou de CD ou écoutent la radio. Cette écoute à domicile prend place principalement dans l'espace de vie qu'ils partagent avec leur partenaire, leur famille. Pour beaucoup, il y a de la musique tout le temps chez eux. Emilie ressent le vide s'il n'y en a pas. Mais cette musique sert plutôt à installer une ambiance agréable (typiquement comme l'écoute « ambient » présentée ci-dessus). Elle n'est pas faite pour être écoutée. Elle accompagne les tâches quotidiennes de la maison (cuisiner, ranger, nettoyer) et les moments ensemble. Les auditeurs n'ont jamais une écoute attentive de la musique chez eux, notamment parce qu'ils préfèrent faire d'autres choses quand ils sont chez eux : regarder un film, une série, lire,...

La seule exception à cette règle est Perrine. Pour elle, la meilleure écoute et la plus attentive est celle qu'elle réalise chez elle, assise confortablement avec un bon son et éventuellement avec un ami qui lui fait découvrir quelque chose. Son écoute mobile est par contre utilitariste, ce n'est pas une pratique pour écouter attentivement une musique qu'elle aime. Au contraire, elle n'aime pas écouter de la musique qu'elle aime en mobilité parce que son écoute n'est pas bonne. Thibault pense aussi la même chose au sujet de l'écoute de musique qu'il estime trop fine pour être écoutée en mobilité. Il écoute les musiques plus complexes chez lui.

Hormis ces exceptions, nous voyons que la « meilleure » écoute, celle qui est la plus investie par l'auditeur est bien l'écoute mobile. Même si l'écoute mobile banale, en arrière-fond, existe, la condition d'une écoute attentive est la mobilité parce qu'elle a lieu dans des moments qui peuvent être investis de l'écoute. Le domicile offre plus de concurrence d'activités – culturelles ou non – et l'écoute est rarement dans les priorités à ce niveau-là. De plus il ne s'agit pas d'un lieu où l'auditeur se crée une bulle, condition nécessaire pour l'écoute individuelle. Le domicile est caractérisé par une situation sociale qui encourage les interactions auxquelles l'auditeur ne renonce pas, contrairement à l'espace public et social dont l'auditeur-baladeur s'isole.

Nous proposons ici un tableau comparatif des écoutes afin de prendre la mesure des changements dans la pratique d'écoute musicale. Nous comparons ici les conditions socio-historiques de cinq écoutes que nous avons choisies pour leur caractère exemplaire :

- l'écoute domestique de la radio dans les années 1930 ;
- l'écoute adolescente de copains autour de l'électrophone dans les années 1960 ;
- l'écoute nomade avec le Walkman à partir des années 1980 ;
- l'écoute fixe contemporaine ;
- l'écoute mobile contemporaine.

Nous avons décidé de les comparer sur une série de dimensions, en partie issues de nos résultats. Pour chaque dimension de chaque écoute, nous avons indiqué l'élément le plus typique (mais pas exclusif donc). Evidemment, pour chaque période, d'autres types d'écoute existent. Nos résultats dans cette thèse montrent évidemment déjà cela pour l'écoute mobile actuelle.

Afin de remplir ce tableau, nous nous sommes basé sur les recherches qui ont discuté les conditions socio-historiques et culturelles de l'écoute de musique enregistrée (De Smedt, 2012; M. Katz, 2004; Maisonneuve, 2009; Sterne, 2003; Tournès, 2011) et les recherches au sujet du Walkman (Bull, 2000; Hosokawa, 1984; Thibaud, 1992, 1994). Compte tenu de l'état des recherches, certaines parties de ce tableau sont inférées à partir de nos connaissances générales ou en comparaison avec les données des autres colonnes.

	L'écoute 1930	L'écoute adolescente 1960	L'écoute nomade 1980	L'écoute fixe 2016	L'écoute mobile 2016
Technique	Radio	Electrophone et Mini K7	Walkman et casque	Dock Station ou ordinateur	iPod ou smartphone. Les intra ou le casque.
Format d'écoute	Le programme	45 tours et K7	La cassette	Streaming	MP3 ou streaming
Lieu	Salon	Chambre	Rue	Bureau / maison	Transport public
Temps	La soirée	Après l'école	Le temps du loisir	Fin de journée	Le déplacement habituel
Activité concomitante	Rien	La conversation	Flâner	Tâches routinières	Se déplacer, lire, faire du sport, travailler
Environnement sonore	Non intrusif	« Participant »	Rejeté	Variable mais sans conséquence	Négocié
Espace-temps créé par la musique	Le rassemblement	La parenthèse	Le voyage	Le flux	La bulle
Situation sociale	Les amateurs, la famille	Les copains	Seul mais mal perçu	La famille / le conjoint	Seul parmi les solitaires
Choix de la musique	Délégué au diffuseur	La chanson à la mode	La compilation	La playlist recommandée	La navigation
Type de musique	Musique légitime	Musique des copains	Musique alternative	Musique de consensus	« Ma musique »
Valeur de la musique	Valeur esthétique	Valeur culturelle	Marque de la différence	Décor sonore adéquat	Accompagnement du quotidien
Focalisation	Le son, l'exécution	Les paroles	Les espaces traversés	Musique en fond sonore	Attention variable
Momentum recherché	Goût esthétique	L'entre soi	Etre soi	L'ambiance conviviale	L'expérience

Tableau 6 : comparaison des écoutes musicales

En observant l'évolution de l'écoute musicale, nous pouvons repérer des évolutions générales au fil du temps. Nous pouvons également repérer les spécificités de l'écoute musicale mobile (dès le Walkman) en comparaison avec une écoute plus collective et sans écouteurs.

Comme nous l'avons déjà souligné en introduction, l'histoire de la reproduction sonore se caractérise par une expansion du nombre de techniques qui permettent l'écoute ainsi qu'une portabilité accrue de ces dispositifs. D'abord confinée au domicile, l'écoute a colonisé tous les lieux de vie et les espaces publics. Elle est de plus en plus liée au quotidien des individus et de moins en moins (voire pas du tout) associée au temps libre. L'écoute a aussi, petit à petit, musicalisé toutes les activités des personnes, même celles où elles sont relativement actives. L'environnement sonore est de plus en plus présent comme élément configurant l'écoute et il est pris en compte par les auditeurs.

L'espace-temps créé par la musique s'est de plus en plus fermé autour de l'auditeur (d'un rassemblement collectif à une bulle privative) et éloigné de la musique elle-même. Alors que l'on se rassemblait *pour* l'écoute, la bulle individuelle se crée plutôt *par* l'écoute et *pour* l'individualisation. La situation sociale illustre bien cela. Alors que l'écoute était une activité principalement collective, l'apparition du Walkman crée une écoute individuelle qui existait peu auparavant. Il y a une évolution constante vers une individualisation de cette écoute entre 1930 et aujourd'hui.

Le choix de la musique est de plus en plus hétérogène mais aussi de plus en plus personnel. Avec la playlist recommandée, on peut se demander si l'évolution vers une grande personnalisation du choix de l'écoute n'est pas concurrente d'une délégation de ce choix à des systèmes extérieurs à la personne (comme l'était la radio). Il y aurait donc, à la fois, grande personnalisation musicale et adhésion à la musique de la masse.

Le type de musique est passé d'une définition autonome en tant qu'objet (la musique légitime) à une musique définie par son rapport à la communauté (la musique des copains). A partir de 1980, elle se définit de plus en plus par rapport à l'individu qui se définit également par elle. La musique de consensus soutient l'hypothèse du paragraphe précédent qui considère que l'on va écouter une musique neutre qui va contenter tout le monde.

Selon la même idée, la valeur de la musique provient de moins en moins de sa considération en tant qu'objet culturel et de plus en plus en tant qu'objet présent dans l'environnement quotidien, une chose.

La focalisation sur la musique n'est plus une part importante de l'activité d'écoute. Cette focalisation se déplace, varie selon l'auditeur et les situations d'écoute.

Enfin, le momentum recherché est également de plus en plus une expérience individuelle.

En prenant comme point de comparaison des écoutes typiques de ces périodes, nous nous rendons bien compte que cette description peut paraître extrême. Il nous manque évidemment de la nuance dans nos interprétations. Néanmoins, nous ne pouvons pas nier certains mouvements globaux que l'on peut observer ici. Il y a clairement une disparition progressive de « l'autre », de l'altérité dans l'écoute musicale. Le vivre ensemble autour de la musique, la conversation, la communauté musicale disparaissent. En ce sens, le Walkman représente une rupture importante puisqu'il individualise drastiquement l'écoute musicale. L'évolution de l'écoute mobile jusqu'aujourd'hui perpétue ce mouvement et introduit deux risques : le risque de l'individualisation et le risque de la saturation.

Le risque de l'individualisation est le risque d'une déchéance de l'écoute, d'un plaisir solitaire qui ne se confronte plus aux autres. Nous pensons que cette écoute, évidemment, existe chez certains. Mais les résultats de notre recherche prouvent aussi que l'écoute individuelle est principalement un cheminement personnel où l'auditeur se prend comme objet de réflexion. Comme nous l'avons vu, ces moments d'écoute solitaires sont rarement des négations de la socialisation mais des temps de recul afin d'intensifier une expérience personnelle. L'auditeur doit idéalement ressortir de cette retraite culturelle avec une meilleure connaissance de lui-même, de ses valeurs et donc être mieux outillé pour le vivre ensemble. Nous pensons que l'écoute mobile peut aider l'individu à mieux vivre avec lui et donc mieux vivre avec les autres.

Il y a aussi un risque de la saturation en raison de l'accès illimité et omniprésent au flux musical. Comme nous l'avons observé chez Alicia (et comme elle l'a remarqué elle-même), l'écoute réflexe en tout temps a quelque chose d'absurde. La musique a besoin de silence pour exister. L'auditeur a besoin de non-écoute pour savourer ses moments d'écoute.

Nous revenons sur ces aspects plus loin mais nous ré-insistons sur l'idée que, pour éviter ces risques, l'auditeur doit développer une pratique autonome et pensée de l'écoute mobile.

Chapitre 10. Discussions et perspectives

I. Evaluation de la méthode et perspective de son développement

L'usage d'une méthode mixte couplant carnet et entretien nous apparaît tout à fait pertinente au regard de notre objet de recherche. Au moment de clore notre recherche, la méthode mixte utilisée est la plus adaptée à notre question de départ. Elle nous a permis de récolter les données nécessaires pour y répondre et d'apporter des interprétations approfondies de la pratique d'écoute musicale mobile.

Compte tenu de la dimension mobile, individuelle et, parfois, passionnelle de l'écoute musicale, nous estimons que la méthode choisie permet de toucher à la fois à des informations essentielles de la pratique en situation ainsi qu'à un discours réflexif du répondant sur sa propre pratique. Cette complémentarité est ce qui fait la grande richesse de cette méthode et des informations recueillies. Nous ne serions pas arrivé à cette qualité en optant pour l'une ou l'autre méthode. D'un côté, l'utilisation unique du carnet n'est pas suffisante parce que le chercheur ne peut pas être certain du degré de précision de ce que le répondant a écrit. Elle pourrait par contre être utile dans une recherche quantitative. Avec un carnet, le chercheur peut collecter, via le répondant, des informations précises sur la consommation musicale au quotidien, notamment sur des supports variés (YouTube, service de streaming, vinyle, CD, MP3,...). Ce type de données récoltées apparaît plus proche de la réalité que des déclarations de consommation au moyen d'un questionnaire. De l'autre côté, l'entretien seul apporte une bonne qualité de précision sur la signification d'usage. Mais ce discours est difficile à rapprocher de pratiques concrètes de l'écoute en situation au-delà de généralités ou d'explications de pratiques récentes ou marquantes. L'entretien nous apporte donc peu d'informations sur les aspects les plus routiniers et habituels de la pratique et nous passons alors à côté d'éléments qui définissent réellement ce qui fait la spécificité du quotidien de l'individu.

La limite principale de cette méthode est la demande importante en temps de récolte et de traitement. Il s'agit d'un désavantage à prendre en considération avant d'entamer la recherche et à évaluer en fonction des objectifs de la recherche et du nombre de participants à l'enquête. Une autre limite, moins primordiale, est que le carnet donne de l'importance à ce qui survient à ce moment-là pour les auditeurs. Même si l'entretien permet une re-contextualisation de la pratique dans sa généralité et une mise en perspective des pratiques, le dispositif du carnet va exposer des pratiques qui sont soit routinières soit extraordinaires. Il y a alors une tendance à donner trop de poids aux pratiques qui sortent des habitudes parce qu'elles touchent à la différence et non à la similitude. Le chercheur doit alors veiller à mettre l'accent sur les comparaisons entre pratiques habituelles d'un même auditeur et entre auditeurs qui ont les mêmes pratiques d'écoute. Nous proposons alors de considérer les écoutes qui sortent de l'ordinaire en rapport avec les pratiques plus habituelles et partagées entre plusieurs auditeurs sans les surestimer dans les interprétations.

Les répondants évoquent de nombreuses pratiques variées. Au fur et à mesure des entretiens, nous pouvons évoquer ces pratiques avec les autres répondants pour savoir s'ils ont aussi ce type de pratique. Cependant, en procédant de la sorte, nous ne pouvons pas évoquer toutes les données récoltées avec tous les répondants (les premiers n'ayant pas de retour sur les entretiens des derniers, par exemple). Nous proposons alors de réaliser

un deuxième entretien avec chaque répondant afin d'évoquer avec lui les pratiques récoltées et lui demander s'il connaît ce genre d'écoute. Ceci nous permettrait sans doute de gagner en généralité dans nos interprétations. Ce deuxième entretien est aussi une manière de rendre compte des résultats de la recherche dans laquelle les répondants se sont impliqués et d'apprendre si les auditeurs ont modifié leur pratique à la suite de celle-ci.

Les deux méthodes sont basées sur du déclaratif. Avec plus de temps, nous pourrions ajouter une étape supplémentaire de récolte de données. Pour chaque répondant, nous pourrions choisir sa pratique la plus typique et l'observer en situation durant celle-ci. Ces observations peuvent apporter un regard plus extérieur sur la pratique qui peut, éventuellement, être la source d'un entretien complémentaire avec l'usager.

Notre méthode a montré des résultats intéressants en terme de changement social. Les acteurs interrogés sont, à la suite du processus de recherche, plus conscients de ce qu'ils font. En plus de les valoriser dans leur démarche et leur pratique d'écoute, la méthode de recherche leur permet de mieux se comprendre en tant qu'auditeur mais aussi en tant qu'individu. Pour certains auditeurs, le retour sur leurs propres expériences leur a permis d'être confrontés à leurs comportements et d'envisager d'en changer certains aspects. Nous savions que la méthode provoquerait une hausse de la réflexivité du répondant. Elle était d'ailleurs recherchée. Il aurait été intéressant de trouver une manière de mesurer la compétence de métacognition des répondants afin d'évaluer cette hausse mais, également, afin d'envisager une éventuelle corrélation entre un niveau de métacognition et certaines pratiques réalisées.

Au niveau de l'analyse des données récoltées, nous pensons que notre manière de procéder peut être améliorée. Les tableaux réalisés à partir des données ne sont pas suffisants pour faire émerger des informations importantes. De nombreuses fois, nous avons recherché des parties d'entretien dont nous nous souvenions mais qui n'étaient consignées nulle part en fonction de leur intérêt. Nous avons donc dû fréquemment nous fier à notre mémoire, ce qui peut signifier que de nombreuses informations ne sont peut-être pas exploitées. Pour éviter cette perte d'information, nous avons relu les carnets et les entretiens en fin de thèse afin de repérer les extraits qui pouvaient être exploités. La question qui se pose est celle de la synthèse des résultats. A partir des données récoltées, le chercheur doit effectuer un tri et une organisation des informations qui conduisent à une perte de précision. Comme nous n'avons pas testé d'autres logiciels d'analyse, nous ne savons pas si un logiciel plus performant peut réduire ce problème mais c'est une piste à explorer.

II. Limites de la recherche

Nous venons déjà de développer quelques limites de la recherche au niveau de la méthode utilisée. Durant cette thèse, nous avons adopté une approche compréhensive de l'écoute mobile. Nous avons développé de nombreuses pistes d'explications mais nos données ne nous permettent pas de corréler des variables isolées. Bien qu'elle soit exploratoire, notre recherche nous a néanmoins mené à proposer des résultats pertinents en montrant une congruence entre les pratiques des auditeurs et des types d'écoute.

Nos résultats ont donc une valeur importante parce qu'ils défrichent les manières de faire des auditeurs-baladeurs. Ceci peut servir à la formalisation d'une recherche ultérieure (cfr infra).

Nous avons, par contre, trop peu pris en compte les variables individuelles des répondants. Il y a inévitablement une différence dans les pratiques en fonction du degré d'engagement de l'auditeur envers la musique. Un fan de musique a un autre regard sur la musique en général et une autre approche de sa collection musicale. Nous aurions pu évaluer cette caractéristique dans le cadre de notre recherche, même si nous l'avons fait, a posteriori, dans nos résultats. Nous n'avons pas non plus pris en compte la musique écoutée par les répondants. Nous avons volontairement mis cela de côté mais cela aurait pu permettre de catégoriser la musique a posteriori et d'observer des liens entre la musique écoutée et la situation, par exemple.

Lorsque nous utilisons des extraits d'entretiens et de carnets lors de présentations, nous nous sommes aperçu de la grande qualité de ceux-ci au niveau du vocabulaire utilisé, des comparaisons effectuées, des images inventées par les répondants. Nous aurions pu faire une recherche sur le vocabulaire utilisé afin de comparer certains éléments de la pratique. Par exemple, tous les auditeurs utilisent le terme de bulle mais ils utilisent des termes différents pour décrire ce qu'ils ressentent avec la musique : un voyage, un univers, une échappée... Une analyse de contenu sur certains types de termes aurait pu préciser certaines dimensions de la pratique et mieux refléter le vocabulaire des répondants.

Le tableau des types d'écoute nous permet de comparer des écoutes mais il aurait pu nous permettre d'envisager de nouvelles écoutes caractérisées par une autre configuration. Sans doute est-il encore possible de mettre en évidence les variables les plus essentielles et déterminant le type d'écoute. A partir de cela, nous pourrions envisager de paramétrer ces variables autrement et imaginer le type d'écoute produit. De cette manière ce tableau pourrait acquérir une valeur heuristique et permettre d'entrevoir des types d'écoute auxquels nous n'avons pas pensé ou qui pourraient émerger dans les années qui viennent.

III. Perspectives de recherche

Les résultats de notre recherche fournissent une base pour réaliser des recherches plus formelles sur les pratiques d'écoute.

Au niveau de **l'écoute en situation**, nous devons profiter des possibilités de l'écoute en ligne parce qu'elle nous permet d'avoir des données sur la musique qui est écoutée par un auditeur à un moment donné. Couplée avec un carnet d'écoutes, nous pourrions utiliser ces données afin de suivre les parcours d'écoute des auditeurs : quels morceaux étaient écoutés à ce moment-là, où ils étaient, ce qu'ils faisaient, comment ils ont choisi la musique, etc. En nous basant sur les dimensions que nous avons isolées, il est possible de décrire plus précisément ces situations d'écoute de cette façon. Cette manière de faire nous permettrait peut-être de mieux décrire et expliquer davantage le caractère situé de l'écoute mobile.

Au niveau des **auditeurs**, même si nous avons signalé des différences d'écoute intra-individuelles, il existe des différences interindividuelles. Nous pensons qu'il est possible d'isoler des variables individuelles qui

permettent d'aboutir à des typologies d'auditeurs selon celle-ci. Pour parvenir à cela, il faut que les recherches envisagent les variables indépendantes qui influencent l'écoute. Nous pensons déjà à :

- des variables liées à la personne : âge, genre, pratique instrumentale, degré de métacognition,...
- des variables liées à la technique : type d'équipement, écoute en streaming ou d'une collection de MP3,...
- des variables liées aux situations d'écoute : types de situations et d'activités, situations récurrentes ou variables, nombre d'écoutes mobiles par semaine,...
- des variables liées aux intentions de l'écoute : focalisation, valeur ajoutée recherchée,...
- la musique écoutée : dans notre recherche, nous n'avons pas du tout pris en compte la musique écoutée par les auditeurs. Or il est évident que le type de musique joue un rôle dans la pratique d'écoute.

Nous pouvons alors commencer à comparer des pratiques communes à plusieurs auditeurs, qu'ils soient semblables ou non et, ainsi, pouvoir mieux définir les variables qui agissent sur les types de pratiques d'écoute.

Comme nous l'avons déjà signalé, il manque encore des recherches fondamentales sur les **pratiques d'organisation des collections musicales**. Nous avons déjà proposé des interprétations sur ce sujet mais nous pensons qu'une recherche pourrait se concentrer sur ce sujet uniquement. Elle permettrait de mieux envisager les liens entre l'organisation et l'écoute musicale. Les résultats obtenus pourraient d'ailleurs être utiles aux plateformes d'écoute en ligne afin de mieux comprendre leurs usagers et leur manière d'utiliser l'interface à des fins d'organisation. Pour cela, nous pensons que la recherche doctorale réalisée par Jerry Jacques au sujet de l'organisation des collections de documents numériques peut être inspirante pour des recherches sur ce sujet (Jacques, 2016).

Nous avons donné peu de place à la **socialisation** autour de l'écoute musicale parce que nous avons souhaité nous focaliser sur l'écoute individuelle. Néanmoins, comme les audiophiles des années 1930, il existe une socialisation autour des pratiques individuelles. Les recommandations musicales se font toujours fréquemment via les pairs, soit dans la conversation, soit via le partage de musique sur les réseaux sociaux. Trois de nos répondants participent à des soirées où chacun fait découvrir des chansons aux autres personnes, à la manière de ce que décrivent Sophie Maisonneuve (2009) ou Laurent Legrain à propos des écoutes commentées avant de se rendre à un concert de jazz (Legrain, 2009). Ils créent également des playlists collaboratives. Toutes ces formes de socialisation mériteraient d'être décrites et rassemblées afin de souligner la dimension sociale de l'écoute musicale contemporaine. En montrant une répartition voire un équilibre entre les écoutes individuelles et les écoutes collectives, la recherche permettrait de montrer également comment on se constitue aujourd'hui comme amateur de musique (Maisonneuve, 2009, p. 262).

Enfin, nous estimons que nos résultats présentant la manière dont les auditeurs configurent leur pratique peuvent être appliqués à **d'autres pratiques mobiles**. Les technologies mobiles permettent de réaliser un grand nombre de tâches. Nous pensons qu'il est possible d'utiliser le modèle utilisé afin de comprendre

comment les usagers utilisent leurs appareils mobiles dans des situations variées pour travailler, regarder une série, lire un livre, jouer à un jeu. L'application de ce modèle à d'autres pratiques culturelles pourrait aboutir à un modèle général de l'usage situé des technologies mobiles.

IV. Pistes pour l'action et les plateformes d'écoute

1. Pistes pour l'action

Nous estimons que notre recherche donne une grande valeur à une pratique qui apparaît comme banale. Elle a permis de montrer que les auditeurs sont actifs dans leur écoute, qu'ils font preuve de réflexivité par rapport à celle-ci et qu'ils sont capables de créativité dans leur pratique. Ces éléments peuvent être mis en avant dans des dispositifs éducatifs afin de valoriser les individus dans leurs compétences de réflexivité et de créativité. En prenant conscience de ces compétences, la personne peut les utiliser dans d'autres pratiques, notamment celles qui ont des implications sociétales importantes. Ceci suppose une transférabilité de compétences d'un domaine à un autre, ce qui n'est pas garanti comme l'ont montré des recherches en pédagogie (voir notamment : Berry, 2011; Perriault, 1994; Salomon & Perkins, 1989) .

Ces compétences importantes peuvent par contre devenir des objectifs pour les programmes d'éducation aux médias. Ces programmes devraient inclure dans leurs objectifs l'idée de rendre les usagers plus capables de déterminer leur propre pratique, de l'évaluer et de la modifier selon leurs propres envies.

Les programmes d'éducation musicale devraient également inclure une « éducation à l'écoute » dans ses acceptions variées. L'écoute y est considérée comme une pratique active de l'écoute de la musique envisagée comme un objet autonome que l'on peut décortiquer, analyser. Notre recherche pousse à considérer l'écoute comme l'objet autonome à analyser. Il faudrait alors présenter et encourager différents types d'écoute que l'apprenant peut expérimenter et s'approprier en fonction des situations d'écoute. Ce type d'enseignement aurait pour objectif d'acquérir la compétence de modifier son écoute selon les situations et d'appréhender la musique non seulement en tant que contenu mais comme partie intégrante du quotidien.

Enfin, nous pensons qu'il existe une place béante pour le partage des écoutes situées. Les critiques musicales actuelles analysent les productions culturelles en tant que contenu esthétique. Comme pour l'éducation à l'écoute, nous pensons que les médias pourraient jouer un rôle dans cette éducation en proposant des « rapports » d'écoute qui incluraient les conditions d'émergence de l'écoute du journaliste. Ce partage de l'écoute était présent dans les magazines audiophiles des années 1930 (cfr supra). Il incluait souvent également des questionnements sur la manière d'écouter. Maisonneuve note également que la critique musicale a un rôle à jouer dans l'éducation à la mise en disposition pour l'émotion (Maisonneuve, 2009, p. 230). En 2016, ce partage pourrait se faire via des plateformes participatives ou des réseaux sociaux de personnes souhaitant découvrir de la musique. En effet, il nous semble que, pour découvrir de la musique, il est nécessaire d'avoir des pistes sur la manière (ou les manières) de l'écouter. Ce partage pourrait alors inclure plus précisément ce que l'auditeur entend dans cette musique, ce que cela fait résonner en lui, ce que cela accompagne au

quotidien. Ce partage, via les fans ou les médias, permettrait de faire sortir la musique de sa relation à l'esthétique pour la plonger dans un quotidien concret d'auditeurs.

2. Pistes pour le développement des plateformes d'écoute musicale

Nos résultats peuvent être appréhendés par les développeurs de plateformes d'écoute. Nous avons vu que les plateformes n'étaient pas toujours aimées par les auditeurs. Nous pensons qu'une des raisons est la limitation des possibles de ces plateformes. Les affordances techniques de l'interface sont souvent limitées et ne correspondent pas toujours à la manière dont l'auditeur souhaite organiser sa collection ou y naviguer. Nous appuyons alors l'idée que les développeurs doivent travailler à des interfaces laissant le plus de place à l'appropriation par l'utilisateur. Ainsi, il pourra s'en satisfaire complètement et cela lui ouvrira un espace de créativité.

Nous pensons que les développeurs n'ont pas encore pris la mesure des possibilités sociales des interfaces. Spotify, par exemple, permet de voir ce que nos amis ont écouté. Nous pensons qu'il serait très intéressant de pouvoir démarrer, sur une plateforme d'écoute en ligne, des espaces partagés d'écoute où des auditeurs séparés par la distance spatiale, pourraient se retrouver afin d'écouter, au même moment, la même musique. Cet espace pourrait prendre la forme d'une playlist collaborative où chacun intégrerait les morceaux qu'il souhaite faire découvrir à son ami en temps réel.

Les systèmes de recommandations se basent sur un algorithme sur lequel l'auditeur n'a pas de prise. Une application informatique pourrait permettre de visualiser une partie des paramètres utilisés pour recommander des chansons et que l'auditeur puisse jouer sur ces paramètres afin de donner plus ou moins de poids à ceux qu'il désire, par exemple : la similitude de tempo, de mode (mineur/majeur), de « mood », d'instrumentation, de genre,...

Nous pensons également que les plateformes d'écoute en ligne devraient intégrer des métadonnées de navigation qui se sont perdues : nom des musiciens, label, genre musical,... Ces métadonnées pourraient ouvrir des portes de navigation très intéressantes pour la découverte musicale en pouvant voyager par label, musicien, genre ou sous-genre de musique.

Enfin, toujours selon cette idée de découverte, nous sommes étonné de constater que tous les systèmes d'écoute en ligne proposent des algorithmes de recommandations qui se basent sur la similarité. Pour réaliser des découvertes, ces systèmes se basent sur la ressemblance entre ce que l'on aime et ce que l'on pourrait aimer. Au moyen d'une cartographie musicale détaillée, l'auditeur pourrait situer ses goûts en son sein et y voyager selon qu'il désire rester proche de ce qu'il aime ou écouter quelque chose de très éloigné de ses goûts. De la sorte, le système permettrait, enfin, de nous faire découvrir ce que l'on ne connaît pas et que l'on n'aurait jamais pu découvrir via les algorithmes actuels.

Chapitre 11. Conclusions finales : qu'est-ce que l'écoute musicale mobile nous oblige à penser ?

Pour conclure cette thèse, nous mettons en évidence une série d'éléments propres à l'écoute mobile et ce qu'eux-ci nous obligent à reconsidérer au-delà de cette pratique.

L'écoute musicale mobile telle que nous l'avons décrite nous oblige à repenser certaines de ses caractéristiques. Nous estimons qu'il faut envisager l'auditeur au regard de la diversité de ses pratiques (Lahire, 2005). Ceci nous oblige à envisager un auditeur qui doit configurer sa pratique d'écoute en instaurant des dialogues :

- Un dialogue entre l'entendre et l'écouter : la question de l'attention lors de l'écoute.
- Un dialogue entre socialisation et solitude : la volonté de moments de solitude et une certaine contrainte de la socialisation.
- Un dialogue entre affordances techniques et appropriation.
- Un dialogue entre une configuration de l'écoute et une nécessaire incertitude du résultat.
- Un dialogue entre des intentions d'écoute et des effets qui ne sont pas toujours ceux attendus : l'écoute filmique.
- Un dialogue entre plaisir et raison : limiter l'écoute pour en augmenter la saveur.

I. L'attention lors de l'écoute

L'écoute musicale mobile nous fait repenser l'idée d'attention à la musique et celle d'écoute active. Le modèle de cette idée est une écoute sans rien faire d'autre, focalisée uniquement sur la musique. Nous avons vu que ce modèle n'existe pas et n'a peut-être jamais existé. L'attention est variable durant l'écoute. Elle est parfois définie en début d'écoute mais elle arrive aussi d'elle-même lorsque l'auditeur se fait agripper par la musique. Par ailleurs, l'attention se pose sur différentes choses qui se déroulent durant l'écoute. Elle peut accompagner une émotion, faire partir dans des pensées ou donner envie de danser. Peut-on considérer qu'un auditeur est inattentif à la musique s'il danse ou s'il est concentré sur des pensées ? De plus, il est très complexe de pouvoir évaluer cette attention. Pour certains répondants, être attentif à la musique signifie simplement de capter le changement de chanson ; pour d'autres, il s'agit d'une écoute dans ses subtilités. Par ailleurs, c'est peut-être justement la fluctuation de l'attention qui permet à certaines expériences d'émerger. Nous ne pensons pas qu'une recherche puisse étudier cela sans éviter de considérer l'attention d'une manière normative et limitée au regard de la variabilité des attentions que l'on peut imaginer.

Nous pensons que les formes d'attention sont plutôt des formes variées d'engagement de la personne avec sa musique. Dès lors, nous proposons de mettre de côté la notion d'attention à la musique et de penser plutôt l'écoute en terme de pratiques variées qui engagent différemment le corps et l'esprit.

Cette question de l'attention dépasse évidemment le problème de l'écoute musicale. Elle est présente dans de nombreuses discussions au sujet de l'attention de l'individu (voir notamment Citton, 2014a, 2014b). Elle pose question à la plupart des personnes et institutions qui proposent du contenu sur internet : publicitaires, journalistes, vendeurs,... Tous ces métiers nécessitent d'attirer l'attention du consommateur, du citoyen et de

maintenir son attention assez longtemps pour lui faire passer un message. La question se pose également dans le domaine éducatif où l'on imagine que l'époque contemporaine et l'usage des technologies provoquent un déficit d'attention chez les apprenants, ce qui met en péril les apprentissages. Nous pensons que nos résultats au sujet de l'attention et de la focalisation lors de l'écoute peuvent apporter une compréhension plus fine à cette question.

II. Socialisation et individualisation

L'écoute musicale mobile nous force à penser la dialectique entre socialisation et individualisation. Comme nous l'avons montré à partir des pratiques des répondants, l'écoute est un temps individuel de solitude voulue dans des espaces sociaux qui n'invitent pas à la socialisation. Les auditeurs investissent la socialisation dans d'autres temps et d'autres lieux. Jacques Perriault a introduit le terme d'hédonisme rationnel dans « La logique de l'usage » (1989). Par ce terme, il veut mettre en avant l'idée que la pratique individuelle n'est pas honteuse. L'utilisateur peut regarder un film seul ou écouter son Walkman (Perriault, 1989, p. 168). Nous pensons qu'il faut aller plus loin dans cette réflexion. Ces pratiques culturelles sont des moments qui nécessitent une coupure de la temporalité, de l'espace, des autres. Pour donner un sens à la réception de produits culturels, la solitude est selon nous nécessaire. Comme l'avait montré Kelen (2001), nous vivons dans une société où il y a une pression à la socialisation et où celle-ci est présentée comme le comportement normal en toute situation. L'écoute musicale mobile nous montre que la personne peut et doit construire des bulles de solitude pour se construire et penser. Au vu de l'accélération du temps, l'individu doit trouver ce temps de solitude dans des non-temps qu'il peut réinvestir de signification. Par la création très rapide d'une bulle, l'écoute musicale mobile contient une caractéristique très riche afin d'aider à créer cette solitude positive dans des lieux publics et des temps « perdus ». Selon Legrain, dans l'écoute musicale, « il s'agit moins d'être seul avec soi-même, ni de s'adonner à une forme moderne d'escapisme, que de se ressourcer, de (re)prendre appui, de se trouver transformé, voire parfois, de s'oublier » (Legrain, 2015, p. 61).

Nous avons également montré que la socialisation par la musique ne disparaît pas. Il existe de nombreuses pratiques musicales collectives et des interactions sociales autour de l'écoute individuelle. Nous citons cet exemple de Romain qui écoute avec sa petite amie, chacun avec ses écouteurs, mais en même temps.

« LD : Vous avez chacun des écouteurs...

Romain : avec un truc où tu peux en brancher deux...

(...) LD : Et donc, pendant ce moment-là, vous écoutez ensemble et là, tu mets « le bonheur pur » de pouvoir écouter ensemble de la musique, j'imagine. Et alors, je trouvais ça chouette, tu mets « j'ai pas besoin de parler, on lève le pouce quand on adore le passage et on marche en savourant ». Donc vous êtes en train de marcher ensemble...

Romain : On fait toujours ça...

LD : ... Et vous vous regardez en disant...

Romain : On fait juste le petit « up ». On se regarde même pas parce que le « yeah », ça arrive souvent. (...) pour pas enlever ses écouteurs et dire « j'adore ce moment-là » et de mettre pause. On

peut juste faire « ça » et puis on en reparle après. (...)

LD : Et tu mets « je ne sais pas quelle rue on prend, je suis dans ma bulle avec elle ». Donc vous avez chacun vos écouteurs mais en fait c'est comme si vous aviez créé une bulle...

Romain : C'est ça oui...

LD : A vous deux quoi.

Romain : C'est un peu ça.

LD : Sympa, je trouve. Enfin, c'est intéressant de se dire que, quand on écoute à deux, en fait, ça crée pas deux bulles mais ça crée une bulle ensemble.

Romain : Oui, c'est ça.

LD : Parce que vous avez une espèce de partage...

Romain : De toute façon, on communique ensemble. Oui, c'est ça.

LD : Et alors, ça, j'aimais bien aussi, tu mets « je remarque qu'on ne lève pas toujours le pouce en même temps, c'est chouette. Ça m'oblige à faire attention à d'autres moments de la musique que je n'avais pas perçus ». Donc parce que elle, c'est pas spécialement...

Romain : Oui, il y a peut-être un riff ou un petit pattern etc. ou un moment où elle me fait « (signe du pouce) ». Et là, je suis là « mais quoi, pourquoi » et puis je me dis « ah oui, c'est vrai que ça ». Et je me doute que, après, je suis en train de réfléchir que « mais pourquoi elle a aimé ça. Ah, c'est vrai qu'il y a un peu de violon derrière, je parie que ça doit être ça, et c'est vrai que j'avais pas fait attention à ça ». Et donc, vu que je connais ses goûts et elle connaît mes goûts, que je fais ça et qu'elle le fait pas, elle sait que c'est parce qu'il y a un bon riff et qu'il y a ça... Et moi, je sais que c'est parce qu'elle adore les cuivres et donc si elle fait ça, c'est peut-être parce qu'il y a un petit cuivre derrière que j'ai pas fait attention et donc on réfléchit vraiment différemment à la chanson.

LD : Et donc par ça, elle va te focaliser... elle va te forcer à te focaliser peut-être plus sur la musique ?

Romain : Euh... Oui, ben oui, quand elle fait avec son pouce... Mais sur la musique et peut-être d'autres éléments de la musique auxquels j'aurais pas fait attention. Des fois, t'es dans une musique mais tu la prends pas... Parfois, je décortique la chanson et je la prends pas dans son ensemble. Je prends juste la guitare, peut-être parce que maintenant, je fais de la guitare. Tu vois, tu réfléchis à juste ça « ok, il varie beaucoup, il fait ci, il fait ça ». Donc là, tu fais attention à d'autres choses. » (Romain, entretien)

Cet extrait est très intéressant parce qu'il exemplifie parfaitement le dialogue entre individualisme et socialisation. Chaque auditeur est plongé dans une écoute attentive de la musique avec ses propres écouteurs et a la possibilité de se focaliser sur ce qu'il souhaite sans être interrompu par quelqu'un (comme Benjamin s'en plaignait). Mais l'écoute est également marquée par la confrontation à l'autre, la nécessité de se décentrer pour entrevoir ce que l'autre a apprécié dans le passage musical. Cette décentration force à imaginer un autre type de focalisation sur la musique et à étendre, selon nous, les compétences d'écoute de l'auditeur.

Cette manière d'écouter, seul mais à deux, peut trouver un pendant dans d'autres usages de technologies. Nous pensons que l'on retrouve ce genre de pratique actuellement quand chacun regarde un programme télévisé seul chez soi mais en échangeant à son sujet au moyen des réseaux sociaux. Cet exemple peut montrer

que, malgré une individualisation des pratiques culturelles, les individus réintègrent de la socialisation au moyen de technologies de la communication.

III. L'appropriation nécessaire du dispositif

Les technologies contemporaines proposent des affordances qui orientent fortement les pratiques des utilisateurs dans une direction déterminée. Les constructeurs laissent généralement le moins d'espace possible pour la configuration personnelle. La tentation est grande d'utiliser une machine en suivant le script d'usage technique. Nous avons souligné l'appropriation qui a toujours cours lorsque l'utilisateur se définit un dispositif d'écoute, lorsqu'il l'évalue et lorsqu'il se définit sa « manière de faire » avec sa technologie. L'utilisateur autonome à la de Certeau est bien là. Il prend en main la technique pour faire de sa pratique quelque chose qui est sien jusqu'à vouloir adapter la situation à ce qu'il souhaite. Il vise une écoute idéale à partir d'une intention et dans le respect de ses valeurs. Pour améliorer cette appropriation, il faut que l'auditeur maintienne une réflexivité sur sa pratique afin de garder une bonne connaissance de ce qu'il fait avec la technologie et pourquoi il le fait. Cette compétence de se penser en tant qu'utilisateur d'une technologie est essentielle pour rester en dialogue avec la technologie utilisée. L'utilisateur peut alors mieux se comprendre et envisager comment intégrer plus de créativité dans sa pratique. Nous estimons que le stade de l'invention n'est pas atteignable dans la pratique d'écoute. Nous avons défini l'invention comme un détournement important de la technique utilisée qui définit un nouvel usage de l'appareil. Nous n'avons pas vu cette invention chez nos répondants et nous ne pouvons pas l'envisager à partir des pratiques observées.

Cette créativité qu'il réalise dans la « simple » pratique d'écoute musicale doit pouvoir s'épanouir dans d'autres pratiques avec des technologies plus ouvertes. Ce genre de technologie offre des espaces d'appropriation plus larges et peut donc, a priori, mener l'utilisateur à inventer.

IV. Configuration et surprises de l'écoute

Même si nous soutenons la diversité importante des pratiques d'écoute mobile, l'auditeur a sans doute beaucoup à apprendre des auditeurs passionnés. Les plus engagés dans la musique et avides de celle-ci multiplient les expériences d'écoute et parviennent à une réflexivité importante au sujet des conditions de composition de leur écoute et des effets anticipés. Cette compétence à configurer habilement et très justement leur écoute est une grande richesse de ces auditeurs. Ils sont aussi capables d'accepter les surprises qui surviennent et même de préparer l'écoute afin de se faire surprendre et de sortir de leurs habitudes. Laurent Legrain (2009) soutient que c'est cette recherche de l'imprévisible qui motive les amateurs dans leurs quêtes de plaisir musical. Selon lui, il y a un « art de se faire surprendre » qui est une mise en condition qui assume un flou « à mi-chemin entre le façonnage d'attentes spécifiques et la recherche de l'inconnu » (Legrain, 2009, p. 4). Si nous avons pu montrer que la plupart des répondants ont un plan (au sens de Suchman, 1987) pour leur écoute située, la capacité à improviser durant l'écoute n'est pas aussi répandue.

Afin d'apprendre de ces pratiques « expertes », l'auditeur doit multiplier les écoutes dans des circonstances variées et intégrer les éléments qui modifient son écoute. Il nous semble que cette compétence dépend aussi d'une compétence de métacognition qu'il faudrait étudier plus en détails, en-dehors de la seule pratique d'écoute mobile.

V. Créer de la valeur ajoutée

Nous avons repéré également une compétence à créer une valeur ajoutée à l'écoute qui consiste à trouver la musique adaptée à l'environnement d'écoute. Comme nous l'avons dit, cette écoute filmique permet de donner une signification nouvelle aux espaces traversés. Cette compétence n'est pas liée à un engagement plus ou moins grand envers une collection musicale. Il s'agit plutôt d'une attitude de curiosité et d'ouverture à la contemplation. La musique force alors un regard plus ouvert et plus imaginatif sur ce qui est visible pour l'auditeur : le paysage, les co-présents mais aussi le livre ou la BD. Même si cette combinaison audiovisuelle peut survenir d'elle-même et avec n'importe quelle musique, elle peut surgir de la volonté de l'auditeur qui peut alors choisir la musique idéale pour accompagner ce qu'il voit.

Cette écoute filmique est, selon nous, la plus spécifique pour l'écoute mobile et le momentum que l'auditeur peut espérer. Il y a quelque chose d'excitant de pouvoir réaliser une pratique qui procure un plaisir intense à partir d'une technologie dans un espace public. Avec les différentes technologies mobiles que nous connaissons aujourd'hui, y a-t-il moyen d'imaginer comment l'utilisateur peut créer de la valeur ajoutée en y intégrant le lieu où il se trouve ? Peut-on utiliser une application sur smartphone qui apporterait une valeur ajoutée importante à la pratique située de la technologie ? Nous n'avons pas d'idée claire à ce sujet.

VI. Une écoute « slow » ?

Enfin, nous soutenons l'idée qu'il faut garder à l'œil que l'écoute doit être raisonnée et raisonnable. Dans les pratiques de tous nos répondants, il existe des pratiques excessives qui, selon leurs dires, n'apportent aucun plaisir. Il s'agit d'une écoute réflexe, déclenchée sans en sentir l'envie ; une boulimie de la consommation musicale ; une écoute à un volume élevé ; une écoute en fond sonore tout le temps. Dans la lignée des mouvements « slow » (slow food, slow city, slow science,...), nous suggérons de favoriser une écoute « slow » qui évite la gourmandise pour favoriser la gastronomie. Comme nous l'avons montré avec l'exemple d'Alicia, l'écoute de manière indiscriminée devient absurde alors que la limitation des pratiques d'écoute en augmente la saveur. Chaque auditeur doit développer son art de l'écoute. C'est un art d'écouter « bien », « quand il faut », « quand on peut » en configurant son écoute. En lien avec les dialogues présentés ici, il est important de garder une attention à la vie autour de soi, de se rendre disponible aux autres et de choisir le moment consacré à cela. Pour faire culture, l'écoute nécessite la création d'une clôture, d'une rupture avec le normal. Il faut de la non-écoute pour que l'écoute ait de la valeur et du goût.

En ce sens, et pour lier nos deux axes de recherche principaux, nous pensons qu'une réflexion sur la « bonne » écoute peut s'inscrire dans la recherche sur la déconnexion volontaire des TIC, telle qu'elle est menée depuis plusieurs années²⁵. La déconnexion volontaire est un comportement de l'utilisateur qui vise à limiter l'usage d'une technologie qui peut pousser à l'excès de consommation ou à la surinformation. Il s'agit d'un enjeu important pour les usages des technologies mobiles actuelles qui permettent d'être toujours connecté. L'utilisateur qui utilise trop une technologie et s'en rend compte doit alors mettre en place des stratégies (techniques ou cognitives) afin de limiter l'usage ou raisonner son usage afin de ne pas utiliser la technique pour fuir le monde mais arrêter le déferlement d'information pour investir son monde.

« La déconnexion dont il est question ici renvoie à la défense d'un temps à soi dans un contexte de mise en synchronie généralisée, à la préservation de ses propres rythmes dans un monde poussant à l'accélération, au droit de ne pas être dérangé dans un environnement télécommunicationnel intrusif et à la volonté d'être « tout à ce que l'on fait » dans un entourage portant au zapping et à la dispersion. (...) De façon transversale, c'est aussi d'une exigence à la distance et au silence comme conditions de réflexion, d'introspection et de médiation dont il est question. » (Jauréguiberry, 2010, p. 29).

L'usage du baladeur se pose alors comme un exemple intéressant pour *performer* une déconnexion volontaire. Si, comme nous l'avons écrit, il faut limiter l'écoute pour pouvoir la savourer, la pratique d'écoute mobile permet aussi à l'auditeur, par son usage, de se déconnecter du flux informationnel ambiant et de se connecter à lui-même par la création d'un temps de solitude voulue.

VII. Conclusion finale personnelle

Au moment de conclure cette thèse, nous avons assisté à une représentation théâtrale d'une pièce appelée *Guerilla* (Compagnie : El Conde de Torrefiel). Tout le texte de cette pièce est écrit sur un écran surplombant la scène, aucune parole n'est prononcée. Un passage nous a particulièrement marqué par l'écho qu'il faisait au dernier point concernant la déconnexion. Nous souhaitons terminer par cette citation. Pour que l'écoute musicale garde toute sa valeur, nous pensons qu'elle doit prendre une juste place et ne pas prendre celle de l'ennui, vital.

« La seule chose que l'économie n'a pas encore pu acheter, la seule chose qui n'a pas convaincu et séduit, c'est l'ennui. L'ennui est en quelque sorte anti-économique. L'aventure se pratique en Amérique. Les fantasmes sexuels s'assouvissent en Asie. La transgression se vend en Europe. On a confondu la liberté et l'adrénaline. On interdit aux fêtes, aux villes et aux gens d'être ennuyeux. Car l'ennui a un parfum d'échec. En somme, l'ennui n'est pas vendeur. Et je pense que dans la vie il y a beaucoup d'ennui, et que dans l'ennui il y a quelque chose de vrai : il n'y a pas de filtre. L'ennui n'a pas de néons, ni de costumes, ni de bande originale. Et je pense que l'ennui cache encore quelques

²⁵ Voir notamment les recherches de Francis Jauréguiberry et l'ANR DEVOTIC, sous sa direction, consacré à ce sujet (<http://anr.devotic.univ-pau.fr/>).

particules du véritable, et déjà éteint, rythme naturel humain.

Être, rien de plus. Regarder, rien de plus. Marcher, rien de plus. Le jour où nous avons définitivement décidé de nous écarter de notre nature, a été le jour où l'on a confondu l'ennui avec la perte de temps. Car c'est de cette supposée perte de temps que naît la seule chose qui nous différencie des animaux, la réflexion. Les choses ont toujours évolué parce que quelqu'un, à un moment donné, réfléchissait. L'ennui est la temporalité exacte des choses. Et nous, qui sommes en permanence sur-stimulés, nous pensons que le moindre manque de stimulation est une perte de temps. C'est pourquoi, s'il vous plaît, j'exige du temps pour m'ennuyer. Ne m'occupez pas, je ne veux rien voir, je ne veux aller nulle part. »

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T. W. (1994). *Introduction à la sociologie de la musique: douze conférences théoriques*. Genève : Contrechamps.
- Akrich, M. (1987). Comment décrire les objets techniques? *Techniques & culture*, 9, 49–64.
- Akrich, M. (1993a). Les formes de la médiation technique. *Réseaux*, 60, 87–98.
- Akrich, M. (1993b). Les objets techniques et leurs utilisateurs. De la conception à l'action. *Raisons pratiques*, 4, 35–57.
- Akrich, M., Callon, M., & Latour, B. (Eds.). (2006). *Sociologie de la traduction: Textes fondateurs*. Paris : Presses des Mines.
- Alaszewski, A. (2006). *Using Diaries for Social Research*. London : SAGE Publications Ltd.
- Anderson, P. A. (2015). Neo-Muzak and the Business of Mood. *Critical Inquiry*, 41(4), 811–840.
- Arborio, A.-M., Fournier, P., & Singly, F. de. (2001). *L'observation directe*. Paris : Nathan/HER.
- Arkette, S. (2004). Sounds Like City. *Theory, Culture & Society*, 21(1), 159–168.
- Atkinson, D. (1985). The use of participant observation and respondent diaries in a study of ordinary living. *British Journal of Mental Subnormality*, 31(60), 33–40.
- Atkinson, R. (2007). Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space. *Urban Studies*, 44(10), 1905–1917.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Avdeeff, M. K. (2010). *Finding Meaning in the Masses : Issues of Taste , Identity and Sociability in Digitality*. University of Edinburgh.
- Bacht, N. (2010). Introduction. *Journal of the Royal Musical Association*, 135(sup1), 1–3.
- Balkwill, L.-L., & Thompson, W. F. (1999). A Cross-Cultural Investigation of the Perception of Emotion in Music : Psychophysical and Cultural Cues. *Music Perception*, 17(1), 43–64.
- Bardini, T. (1996). Changement et réseaux socio-techniques : de l'inscription à l'affordance. *Réseaux*, 14(76), 125–155.
- Bardini, T. (2007). Retour sur une (d)ébauche : Une problématique communicationnelle du changement technique. *tic&société*, 1(1), 5–27.
- Beer, D. (2007). Tune Out: Music, Soundscapes and the Urban Mise-en-Scène. *Information, Communication & Society*, 10(6), 846–866.
- Benjamin, W. (2003). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée. Oeuvres III*. Paris : Editions Allia.
- Bentley, F., Metcalf, C., & Harboe, G. (2006). Personal vs. commercial content: the similarities between consumer use of photos and music. Dans *Proceedings of the SIGCHI conference on Human Factors in Computing Systems*. (pp. 667–676). New York : ACM.
- Bergh, A., & DeNora, T. (2009). From wind-up to iPod: techno-cultures of listening. Dans E. Clarke, N. Cook, & D. Leech-Wilkinson (Ed.), *The Cambridge Companion to Recorded Music*. (pp. 102–115). Cambridge : Cambridge University Press.
- Berry, V. (2011). Jouer pour apprendre : est-ce bien sérieux ? Réflexions théoriques sur les relations entre jeu (vidéo) et apprentissage. *CJLT/RCAT (Canadian Journal of Learning and Technology / La revue canadienne*

- de l'apprentissage et de la technologie), 37(2).
- Bijker, W. E., Hughes, T. P., & Pinch, T. J. (Eds.). (1987). *The Social construction of technological systems: new directions in the sociology and history of technology*. Cambridge : MIT Press.
- Bijker, W. E., & Law, J. (Eds.). (1992). *Shaping Technology/building Society: Studies in Sociotechnical Change*. Cambridge : MIT Press.
- Blanchet, A., & Gotman, A. (1992). *L'Enquête et ses méthodes : l'entretien*. Paris : Nathan.
- Bolger, N., Davis, A., & Rafaeli, E. (2003). Diary methods: capturing life as it is lived. *Annual review of psychology*, 54, 579–616.
- Borlandi, M., Boudon, R., Cherkaoui, M., & Valade, B. (Eds.). (2005). *Dictionnaire de la pensée sociologique*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF).
- Born, G. (2010). Listening, Mediation, Event: Anthropological and Sociological Perspectives. *Journal of the Royal Musical Association*, 135(sup1), 79–89.
- Botstein, L. (1998). Toward a history of listening. *The Musical Quarterly*, 82(3-4), 427–431.
- Boud, D. (2001). Using journal writing to enhance reflective practice. *New Directions for Adult and Continuing Education*, 2001(90), 9–17.
- Bougnoux, D. (1993). *Sciences de l'information et de la communication*. Paris : Larousse.
- Bougnoux, D. (2001). *Introduction aux sciences de la communication*. Paris : La Découverte.
- Breton, P., & Proulx, S. (2002). *L'explosion de la communication: la naissance d'une nouvelle idéologie*. Paris : La Découverte.
- Brinegar, J., & Capra, R. (2011). Managing music across multiple devices and computers. Dans *Proceedings of the 2011 iConference*. (pp. 489–495). New York : ACM.
- Bull, M. (2000). *Sounding out the city: personal stereos and the management of everyday life*. New York : Berg Publishers.
- Bull, M. (2001). The World According to Sound: Investigating the World of Walkman Users. *New Media & Society*, 3(2), 179–197.
- Bull, M. (2004). Automobility and the Power of Sound. *Theory, Culture & Society*, 21(4-5), 243–259.
- Bull, M. (2005). No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening. *Leisure Studies*, 24(4), 343–355.
- Bull, M. (2007). *Sound moves: iPod culture and urban experience*. London : Routledge.
- Cahour, B. (2006). L'expérience vécue des utilisateurs : pourquoi l'étudier et comment ? Dans *Actes du colloque CITE 2006 (Coopération, Innovation, Technologie), Semaine de la Connaissance*. Nantes.
- Cahour, B., & Licoppe, C. (2010). Confrontation aux traces de son activité. Compréhension, développement et régulation de l'agir dans un monde de plus en plus réflexif. *Revue d'anthropologie des connaissances*, 4(2), 243–253.
- Caron, A. H., & Caronia, L. (2005). *Culture mobile: les nouvelles pratiques de communication*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Ceulemans, C., & Detry, L. (2010). Musical Characteristics and Success in Popular Music.
- Chambat, P. (1994). Usages des technologies de l'information et de la communication (TIC) : évolution des problématiques. *Technologies de l'information et société*, 6(3), 249–270.

- Chambers, I. (1990). A miniature history of the Walkman. *New formations*, 11(1), En ligne.
- Chambers, I. (2004). The Aural Walk. Dans C. Cox & D. Warner (Ed.), *Audio Culture : readings in modern music*. (pp. 98–101). New York : Continuum.
- Chamorro-Premuzic, T., & Furnham, A. (2007). Personality and music: Can traits explain how people use music in everyday life? *British Journal of Psychology*, 98(2), 175–185.
- Chen, S.-L. S. (1998). Electronic Narcissism: College Students' Experiences of Walkman Listening. *Qualitative Sociology*, 21(3), 255–276.
- Chion, M. (1990). *L'audiovision*. Paris : Nathan.
- Citton, Y. (2014a). *Pour une écologie de l'attention*. Paris : Seuil.
- Citton, Y. (Ed.). (2014b). *L'économie de l'attention*. Paris : La Découverte.
- Clarke, E. (2005). *Ways of listening: an ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford : Oxford University Press.
- Clarke, E. (2007). The Impact of Recording on Listening. *Twentieth-Century Music*, 4(01), 47–70.
- Collectif. (1997). *Nomad's land # 1*. Paris : Editions Kargo.
- Conway, N., Ikram Nasr, M., Roussel, P., & Sassi, N. (2006). *Les « Diary Methods » : présentation et cas d'application d'une méthode de collecte de données basée sur la tenue d'un journal personnel*. Toulouse : LIRHE.
- Cox, C., & Warner, D. (2004). *Audio culture: readings in modern music*. New York : Continuum.
- Cromphout, A., Colon, P.-L., & de Villers, B. (2010). Conference "Sensory Meetings : The Senses in Social Sciences", Université de Liège – Université Libre de Bruxelles, (Septembre).
- Cunningham, S. J., Bainbridge, D., & Falconer, A. (2006). "More of an Art than a Science" : Supporting the Creation of Playlists and Mixes. Dans *Seventh International Conference on Music Information Retrieval. ISMIR 2006*. Victoria, Canada.
- Cunningham, S. J., Jones, M., & Jones, S. (2004). Organizing digital music for use: an examination of personal music collections. Dans *Proceedings of the International Symposium on Music Information Retrieval (ISMIR04)*. (pp. 447–454). Barcelona : Universitat Pompeu Fabra.
- de Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien, tome 1 : Arts de faire*. Paris : Union Générale d'Éditions.
- De Smedt, T. (2006). *Mediappro : The appropriation of new media by youth*. Paris : Clemi.
- De Smedt, T. (2012). Musique enregistrée : asservissement ou libération de l'écoute? Dans *Musique et sciences de l'esprit. Actes du colloque international (19 et 20 novembre 2010)*. (pp. 207–216). Bruxelles : Académie Royale de Belgique.
- Debray, R. (1991). *Cours de médiologie générale*. Paris : Gallimard.
- Dell'Antonio, A. (2014). Distracted listening. *The Avid Listener*.
- Denis, J. (2009). *Une autre sociologie des usages ? Pistes et postures pour l'étude des chaînes sociotechniques*. Paris : Fondation Maison des Sciences de l'Homme.
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, 27, 31–56.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge : Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2001). Quand la musique de fond entre en action. *Terrain*, 37, 75–88.

- Douglas, S. J. (1999). *Listening In: Radio and the American Imagination*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Drouin, J.-C. (1997). *Dictionnaire de poche: les grandes notions de la sociologie*. Paris : Presses Universitaires de France (PUF).
- Du Gay, P. (1997). *Doing cultural studies: the story of the Sony Walkman*. London : Sage.
- Elliott, H. (1997). The Use of Diaries in Sociological Research on Health Experience. *Sociological Research Online*, 2(2).
- Eno, B. (1996). *A year with swollen appendices*. London : Faber & Faber.
- Eno, B. (2004). The Studio as Compositional Tool. Dans C. Cox & D. Warner (Ed.), *Audio Culture : readings in modern music*. (pp. 127–130). New York : Continuum.
- Erlmann, V. (Ed.). (2004). *Hearing cultures: essays on sound, listening, and modernity*. London : Bloomsbury Academic.
- Ferréol, G., Cauche, P., Duprez, J.-M., Gadrey, N., & Simon, M. (Eds.). (2002). *Dictionnaire de sociologie*. (3e ed.). Armand Colin.
- Figeac, J. (2007). La configuration des pratiques d'information selon la logique des situations. *Réseaux*, (4), 17–44.
- Filteau, P. (2006). Un historique des formats de reproduction. *Circuit: Musiques contemporaines*, 16(3), 17.
- Flichy, P. (2003). *L'innovation technique: récents développements en sciences sociales, vers une nouvelle théorie de l'innovation*. Paris : La Découverte.
- Flichy, P. (2008). Technique, usage et représentations. *Réseaux*, (2), 147–174.
- Fligor, B. J., & Cox, L. C. (2004). Output levels of commercially available portable compact disc players and the potential risk to hearing. *Ear and hearing*, 25(6), 513–527.
- Gavin, H. (2006). Intrusive Music: The perception of everyday music explored by diaries. *The Qualitative Report*, 11(3), 550–565.
- George, E. (2012). L'étude des usages des TIC au prisme de la recherche critique en communication. Dans G. Vidal (Ed.), *La sociologie des usages : continuités et transformations*. (pp. 25–62). Paris : Hermes Science Publications / Lavoisier.
- Gibson, J. J. (1977). The Theory of Affordances. Dans R. Shaw & J. Bransford (Ed.), *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*. (pp. 67–82). Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum.
- Gibson, J. J. (1986). *The ecological approach to visual perception*. Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (2009). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. New Brunswick : Transaction Publishers.
- Gold, R. L. (1958). Roles in Sociological Field Observations. *Social Forces*, 36(3), 217–223.
- Gould, G. (2004). The Prospects of Recording. Dans C. Cox & D. Warner (Ed.), *Audio Culture : readings in modern music*. (pp. 115–126). New York : Continuum.
- Gracyk, T. (2007). *Listening to popular music, or, How I learned to stop worrying and love Led Zeppelin*. Ann Arbor : University of Michigan Press.
- Gram, N. (2013). Mobile Music Listening - an aesthetic and aestheticizing practice. *Sound Effects*, 3(1-2), 188–

- Granjon, F. (2004). De quelques éléments programmatiques pour une sociologie critique des usages sociaux des TIC. Dans S. Hadj-Ali (Ed.), *Journée d'étude sur "les rapports société-technique du point de vue des sciences de l'homme et de la société"*. Rennes : LARES-Université de Rennes 2.
- Granjon, F., & Combes, C. (2007). La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs. *Réseaux*, 5(145-146), 291–334.
- Granjon, F., & Denouël, J. (2011). Présentation - Penser les usages sociaux des technologies numériques d'information et de communication. Dans J. Denouël & F. Granjon (Ed.), *Communiquer à l'ère numérique: Regards croisés sur la sociologie des usages*. (pp. 7–44). Paris : Presses des Mines.
- Greasley, A., & Lamont, A. (2009). Exploring Engagement with Music in Everyday Life using Experience Sampling Methodology. Dans J. Louhivuori, T. Eerola, S. Saarikallio, T. Himberg, & P.-S. Eerola (Ed.), *Proceedings of the 7th Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM 2009)*. (pp. 165–174). Jyväskylä, Finland.
- Green, A. (2004). Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain ou le "temps musical" comme élément de transformation de l'espace social. *Sociétés*, 85(3), 101–111.
- Guillemette, F. (2006). L'approche de la Grounded Theory ; pour innover ? *Recherches qualitatives*, 26(1), 32–50.
- Gunn, J., & Hall, M. (2008). Stick it in Your Ear: The Psychodynamics of iPod Enjoyment. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 5(2), 135–157.
- Haddon, L. (2011). Domestication analysis, Objects of study, and the Centrality of Technologies in Everyday Life. *Canadian Journal of Communication*, 36, 311–323.
- Hanks, T. (1997). *That Thing You Do*. USA : Clavius Base.
- Hardman, C. (1983). Walkmanology. *The Drama Review : TDR*, 27(4), 43–46.
- Hennion, A. (2002). L'écoute à la question. *Revue de musicologie*, 88(1), 95–149.
- Hennion, A. (2007). *La passion musicale*. Paris : Editions Métailié.
- Hennion, A. (2009). Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux*, 153(1), 55–78.
- Hennion, A., Maisonneuve, S., & Gomart, É. (2000). *Figures de l'amateur: formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation française.
- Heye, A., & Lamont, A. (2010). Mobile listening situations in everyday life: The use of MP3 players while travelling. *Musicae Scientiae*, 14(1), 95–120.
- Hodgetts, W. E., Rieger, J. M., & Szarko, R. A. (2007). The Effects of Listening Environment and Earphone Style on Preferred Listening Levels of Normal Hearing Adults Using an MP3 Player. *Ear & Hearing*, 28(3), 290–297.
- Hosokawa, S. (1984). The walkman effect. *Popular Music*, 4, 165–180.
- Hutchins, E. (1995). *Cognition in the wild*. Cambridge, MA : MIT Press.
- Irvine, C. (2011). Emotional Literacy for the iPod Generation. *Journal of Urban Culture Research*, 3, 116–121.
- Jacques, J. (2016). *Définition des compétences propres à l'organisation des collections d'informations personnelles numériques*. Université catholique de Louvain.

- Jauréguiberry, F. (2003). *Les branchés du portable: sociologie des usages*. Paris : Presses universitaires de France.
- Jauréguiberry, F. (2008). De l'usage des technologies de l'information et de la communication comme apprentissage créatif. *Education et sociétés*, 22(2), 29.
- Jauréguiberry, F. (2010). Les théories sur le non-usage des technologies de communication. Dans *Actes des travaux du comité de recherche « Sociologie de la communication » Colloque AISLF, Namur, 19 au 20 mai 2010*. (pp. 22–31). Namur.
- Jauréguiberry, F., & Proulx, S. (2011). *Usages et enjeux des technologies de communication*. Toulouse : Erès.
- Johnson, J. H. (1995). *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley & Los Angeles : University of California Press.
- Jouët, J. (1993a). Pratiques de communication et figures de la médiation. *Réseaux*, 60, 99–120.
- Jouët, J. (1993b). Usages et pratiques des nouveaux outils de communication. Dans L. Sfez (Ed.), *Dictionnaire critique de la communication*. (pp. 371–376). Paris : Presses Universitaires de France.
- Jouët, J. (2000). Retour critique sur la sociologie des usages. *Réseaux*, 18(100), 487–521.
- Juslin, P. N., & Sloboda, J. A. (2001). *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford : Oxford University Press.
- Kamalzadeh, M., Baur, D., & Möller, T. (2012). A Survey on Music Listening and Management Behaviours. Dans *Proceedings of the 13th International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR'12)*. (pp. 373–378). Porto : FEUP Edições.
- Kassabian, A. (2001). UBISUB: Ubiquitous Listening and Networked Subjectivity. *Echo: A Music-Centered Journal*, 3(2).
- Kassabian, A. (2013). *Ubiquitous Listening: Affect, Attention, and Distributed Subjectivity*. Berkeley & Los Angeles : University of California Press.
- Katz, E., Haas, H., & Gurevitch, M. (1973). On the Use of the Mass Media for Important Things. *American Sociological Review*, 38(2), 164–181.
- Katz, M. (2004). *Capturing sound: how technology has changed music*. Berkeley & Los Angeles : University of California Press.
- Kaye, L. (2013). YOU ARE HERE: Binaural audio, mobile media and the sonic exploration of urban space. *Wi. Journal of Mobile Media*, 7(1), En ligne.
- Kelen, J. (2001). *L'Esprit de Solitude*. Tournai : La Renaissance du Livre.
- Kenten, C. (2010). Narrating Oneself : Reflections on the Use of Solicited Diaries with Diary Interviews. *Forum Qualitative Social Research*, 11(2), En ligne.
- Kirsh, D. (1990). Préparation et improvisation. *Réseaux*, 8(43), 111–120.
- Lahire, B. (2005). *L'homme pluriel : les ressorts de l'action*. Paris : Armand Colin.
- Lahire, B. (2008). De la réflexivité dans la vie quotidienne : journal personnel, autobiographie et autres écritures de soi. *Sociologie et sociétés*, 40(2), 165–179.
- Lanza, J. (1994). *Elevator music: a surreal history of Muzak, easy-listening, and other mood song*. New York : St. Martin's Press.
- Larson, R. (1995). Secrets in the Bedroom : Adolescents' Private Use of Media. *Journal of Youth and*

Adolescence, 24(5), 535–550.

Latour, B. (2007). *Changer de société, refaire de la sociologie*. Paris : La Découverte.

Latzko-Toth, G., & Millerand, F. (2012). Sociologie des usages et Science & Technology Studies : un dialogue à poursuivre. Dans G. Vidal (Ed.), *La sociologie des usages : continuités et transformations*. (pp. 119–150). Paris : Hermes Science Publications / Lavoisier.

Lave, J. (1988). *Cognition in Practice: Mind, Mathematics and Culture in Everyday Life*. Cambridge : Cambridge University Press.

Law, J. (2010). The Materials of STS. Dans D. Hicks & M. C. Beaudry (Ed.), *The Oxford handbook of material culture studies*. (pp. 173–188). Oxford : Oxford University Press.

Leclercq, S., & De Smedt, T. (Promoteur). (2013). *Les campagnes de prévention des traumatismes auditifs : prévention d'un danger ou éducation au risque ?* Université catholique de Louvain.

Lefebvre, H., & Régulier, C. (1985). Le projet rythmanalytique. *Communications*, 41(1), 191–199.

Legrain, L. (2009). L'art de se faire surprendre. *Techniques & culture*, 2-3(52-53), 258 – 281.

Legrain, L. (2015). L'écoute en commun. Cartographie des points de tension chez les jazzophiles. Dans O. Roueff & A. Pecqueux (Ed.), *Ecouter la musique ensemble*. (pp. 47–67). Paris : Actes Sud.

Leloup, J.-Y. (2009). Me, Myself & iPod. *Atelier de création radiophonique de France Culture*, 31 mai.

Leong, T. W., & Gram, N. (2012). The Creative iPod listener. *17th International Symposium on Electronic Art*, En ligne.

Levey, S., Levey, T., & Fligor, B. J. (2011). Noise exposure estimates of urban MP3 player users. *Journal of speech, language, and hearing research : JSLHR*, 54(1), 263–277.

Lévy, P. (1990). *Les Technologies de l'intelligence*. Paris : La Découverte.

Lewis, K., Sligo, F., & Massey, C. (2005). Observe, record, then beyond: Facilitating participant reflection via research diaries. *Qualitative Research in Accounting & Management*, 2(2), 216–229.

Lichtenstein, R., Smith, D. C., Ambrose, J. L., & Moody, L. a. (2012). Headphone use and pedestrian injury and death in the United States: 2004-2011. *Injury Prevention*, 18(5), 287–290.

Lizé, W. (2009). La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang. Dans A. Pecqueux & O. Roueff (Ed.), *Ecologie sociale de l'oreille : enquêtes sur l'expérience musicale*. (pp. 49–83). Paris : EHESS.

Luckerhoff, J., & Guillemette, F. (Eds.). (2013). *Méthodologie de la théorisation enracinée : Fondements, procédures et usages*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Maisonneuve, S. (2001). De la "machine parlante" à l'auditeur. *Terrain*, 37, 11–28.

Maisonneuve, S. (2002a). La constitution d'une culture et d'une écoute musicale nouvelles: Le disque et ses sociabilités. *Revue De Musicologie*, 88(1), 43–66.

Maisonneuve, S. (2002b). Du concert à l'écoute : tendances récentes de l'histoire sociale de la musique. *Revue De Musicologie*, 88(1), 171–186.

Maisonneuve, S. (2006). De la machine parlante au disque. Une innovation technique, commerciale et culturelle. *Vingtième siècle*, 92(4), 17–31.

Maisonneuve, S. (2009). *L'invention du disque, 1877-1949: genèse de l'usage des médias musicaux*

- contemporains*. Paris : Archives contemporaines.
- Mallein, P., & Toussaint, Y. (1994). L'intégration sociale des technologies d'information et de communication: une sociologie des usages. *Technologies de l'information et société*, 6(4), 315–335.
- McAdams, S., & Deliège, I. (1989). *La musique et les sciences cognitives*. Bruxelles : Editions Mardaga.
- McLuhan, M. (1977). *Pour comprendre les média: Les prolongements technologiques de l'homme*. Paris : Gallimard.
- Meesmann, U., Boets, S., & Tant, M. (2010). Les baladeurs mp3, un danger sur la route? *Via Secura*, 10–12.
- Meth, P. (2003). Entries and omissions: using solicited diaries in geographical research. *Area*, 35(2), 195–205.
- Millerand, F. (1997). David Morley et la problématique de la réception. *COMMposite*, 97(1), En ligne.
- Millerand, F. (1998). Usages des NTIC : les approches de la diffusion, de l'innovation et de l'appropriation (1ère partie). *COMMposite*, 98.1, 1–19.
- Millerand, F. (1999). Usages des NTIC : les approches de la diffusion, de l'innovation et de l'appropriation (2e partie). *COMMposite*, 99.1, 1–20.
- Nardi, B. A. (1996). Studying Context: A Comparison of Activity Theory, Situated Action Models, and Distributed Cognition. Dans B. A. Nardi (Ed.), *Context and consciousness: Activity theory and Human-Computer Interaction*. (pp. 35–52). Cambridge, MA : MIT Press.
- Nasar, J., Hecht, P., & Wener, R. (2008). Mobile telephones, distracted attention, and pedestrian safety. *Accident Analysis & Prevention*, 40(1), 69–75.
- Norman, D. A. (2002). *The design of everyday things*. New York : Basic Books.
- North, A. C., Hargreaves, D. J., & Hargreaves, J. (2004). Uses of music in everyday life. *Music Perception*, 41–77.
- Olivier de Sardan, J.-P. (2008). *La rigueur du qualitatif: les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*. Louvain-la-Neuve : Academia Bruylant.
- Oudshoorn, N., & Pinch, T. J. (Eds.). (2005). *How Users Matter: The Co-Construction of Users and Technology*. Cambridge : MIT Press.
- Patriarche, G., Hubert, M., Montulet, B., & Berzin, M. (2009). Les usages des médias et des TIC en situation de mobilité. *Recherches en communication*, 31, 197–213.
- Pecqueux, A. (2012). Erving et les transistors. *Le Cresson veille*, En ligne.
- Pecqueux, A. (2008). Les cultures visuelles des auditeurs-baladeurs. *Lieux communs*, 11, 42–57.
- Pecqueux, A. (2009a). Les ajustements auditifs des auditeurs-baladeurs. Instabilités sensorielles entre écoute de la musique et de l'espace sonore urbain. *ethnographiques.org*, 19, En ligne.
- Pecqueux, A. (2009b). Embarqués dans la ville et la musique. Les déplacements préoccupés des auditeurs baladeurs. *Réseaux*, 156(4), 49–80.
- Pecqueux, A. (2009c). L'écoute musicale mobile. Notes à propos de ce que la mobilité urbaine fait à l'écoute de la musique. Dans Y. Raibaud (Ed.), *Comment la musique vient aux territoires*. (pp. 61–72). Pessac : MSHA/Ades-CNRS.
- Perriault, J. (1989). *La logique de l'usage: essai sur les machines à communiquer*. Paris : Flammarion.
- Perriault, J. (1994). L'acquisition et la construction de connaissances par les jeux informatisés. *Réseaux*, 12(67), 57–70.

- Pinch, T. (2009). The Social Construction of Technology (SCOT) : The Old, the New, and the Nonhuman. Dans P. Vannini (Ed.), *Material culture and technology in everyday life: ethnographic approaches*. (pp. 45–58). New York : Peter Lang.
- Prior, N. (2014). The plural iPod: A study of technology in action. *Poetics*, 42, 22–39.
- Proulx, S. (1994). Une lecture de l'oeuvre de Michel de Certeau : l'invention du quotidien, paradigme de l'activité des usagers. *Communication*, 15(2), 171–197.
- Proulx, S. (2001). Usages des technologies d'information et de communication : reconsidérer le champ d'étude? Dans SFSIC (Ed.), *Actes du XIIe Congrès national des sciences de l'information et de la communication*. (pp. 57–66). Paris : UNESCO.
- Proulx, S. (2005). Penser les usages des technologies de l'information et de la communication aujourd'hui : enjeux - modèles - tendances. Dans L. Vieira & N. Pinède (Ed.), *Enjeux et usages des TIC : aspects sociaux et culturels, Tome 1*. (pp. 7–20). Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux.
- Quéré, L. (1997). La situation toujours négligée? *Réseaux*, 15(85), 163–192.
- Quiñones, M. G. (2007). Listening in Shuffle Mode. *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture*, 52, 11–22.
- Quivy, R., & Van Campendhoudt, L. (1995). *Manuel de recherche en sciences sociales*. (2ème édit.). Paris : Dunod.
- Radano, R. M. (1989). Interpreting Muzak: Speculations on Musical Experience in Everyday Life. *American Music*, 7(4), 448–460.
- Rogers, E. M. (2003). *Diffusion of Innovations, 5th Edition*. New York : Free Press.
- Rosa, H. (2012). *Aliénation et accélération : Vers une théorie critique de la modernité tardive*. Paris : Editions La Découverte.
- Rouzé, V. (2002). A l'écoute du quotidien. Le cas de la musique diffusée dans les lieux publics. *MEI Médiation et information*, 17, 125–133.
- Sabbe, H. (1998). *La musique et l'Occident: démocratie et capitalisme (post-)industriel : incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique*. Bruxelles : Editions Mardaga.
- Salomon, G., & Perkins, D. N. (1989). Rocky Roads to Transfer: Rethinking Mechanism of a Neglected Phenomenon. *Educational Psychologist*, 24(2), 113–142.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*. Paris : Seuil.
- Schaeffer, P. (1970). *Machines à communiquer, Volume 1*. Paris : Éditions du Seuil.
- Schafer, R. M. (2004). The Music of the Environment. Dans C. Cox & D. Warner (Ed.), *Audio Culture : readings in modern music*. (pp. 29–39). New York : Continuum.
- Schafer, R. M. (2010). *Le paysage sonore*. Marseille : Wildproject.
- Schönhammer, R. (1989). The Walkman and the primary world of the senses. *Phenomenology+ Pedagogy*, 7, 127–144.
- Selwyn, N. (2003). Apart from technology: understanding people's non-use of information and communication technologies in everyday life. *Technology in Society*, 25(1), 99–116.
- Silverstone, R., & Hirsch, E. (Eds.). (1992). *Consuming Technologies: Media and Information in Domestic Spaces*.

- London : Routledge.
- Simun, M. (2009). My music, my world: using the MP3 player to shape experience in London. *New Media & Society*, 11(6), 921–941.
- Skånland, M. S. (2011). Use of MP3 Players as a Coping Resource. *Music and Arts in Action*, 3(2), 15–33.
- Slouka, M. (2004). Listening for Silence : Notes on the Aural Life. Dans C. Cox & D. Warner (Ed.), *Audio Culture : readings in modern music*. (pp. 40–46). New York : Continuum.
- Sterne, J. (1997). Sounds Like the Mall of America : Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space. *Ethnomusicology*, 41(1), 22–50.
- Sterne, J. (2003). *The audible past: cultural origins of sound reproduction*. Durham : Duke University Press.
- Sterne, J. (2005). Pour en finir avec la fidélité (les médias sont des instruments). *Mouvements*, 42(2005/5), 43–53.
- Sterne, J. (2006). The mp3 as cultural artifact. *New media & society*, 8(5), 825–842.
- Sterne, J. (2012). *MP3: The Meaning of a Format*. Durham : Duke University Press Books.
- Stockfelt, O. (2004). Adequate modes of listening. Dans C. Cox & D. Warner (Ed.), *Audio Culture : readings in modern music*. (pp. 88–93). New York : Continuum.
- Suchman, L. A. (1987). *Plans and Situated Actions: The Problem of Human-Machine Communication*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Szendy, P. (2001). *Ecoute, une histoire de nos oreilles*. Paris : Editions de Minuit.
- Szendy, P. (2012). Peter Szendy, à l'écoute. *L'Atelier du son de France Culture*, 23 nov.
- Ter Bogt, T. F. M., Mulder, J., Raaijmakers, Q. a. W., & Nic Gabhainn, S. (2011). Moved by music: A typology of music listeners. *Psychology of Music*, 39(2), 147–163.
- Thévenot, L. (1993). Essai sur les objets usuels. Propriétés, fonctions, usages. *Raisons pratiques*, 4, 85–111.
- Thibaud, J.-P. (1992). *Le baladeur dans l'espace public urbain. Essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*. Université Pierre Mendès France Grenoble II.
- Thibaud, J.-P. (1994). Les mobilisations de l'auditeur-baladeur : une sociabilité publicative. *Réseaux*, 65, 71–83.
- Tournès, L. (2006). Le temps maîtrisé: L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale. *Vingtième siècle, revue d'histoire*, 92(4), 5–15.
- Tournès, L. (2011). *Musique ! : Du phonographe au MP3 (1877 - 2011)*. Paris : Editions Autrement.
- Travers, C. (2011). Unveiling a reflective diary methodology for exploring the lived experiences of stress and coping. *Journal of Vocational Behavior*, 79(1), 204–216.
- Truax, B. (1984). *Acoustic communication*. Norwood : Ablex Publishing Corporation.
- Vacheron, J. (2010). Expériences : Walkman, trente années de ballade. *vibrationsmusic.com*.
- Vannini, P. (Ed.). (2009). *Material culture and technology in everyday life: ethnographic approaches*. New York : Peter Lang.
- Vedel, T. (1994). Sociologie des innovations technologiques et usagers: Introduction à une sociologie des usages. Dans A. Vitalis (Ed.), *Médias et nouvelles technologies: Pour une socio-politique des usages*. (pp. 13–34). Rennes : Editions Apogée.
- Vermersch, P. (1994). *L'entretien d'explicitation*. Paris : ESF éditeur.

- Vidal, G. (2012a). De l'analyse des usages à la dialectique technique et société. Dans G. Vidal (Ed.), *La sociologie des usages : continuités et transformations*. (pp. 213–242). Paris : Hermes Science Publications / Lavoisier.
- Vidal, G. (Ed.). (2012b). *La sociologie des usages : continuités et transformations*. Paris : Hermes Science Publications / Lavoisier.
- Vignoli, F. (2004). Digital music interaction concepts: A user study. Dans *Proceedings of the International Symposium on Music Information Retrieval (ISMIR04)*. (pp. 415–420). Barcelona : Universitat Pompeu Fabra.
- Vitalis, A. (Ed.). (1994). *Médias et nouvelles technologies: Pour une socio-politique des usages*. Rennes : Editions Apogée.
- Weber, W. (1997). Did people listen in the 18th century? *Early music*, 25(4), 678–691.
- Wheeler, L., & Reis, H. T. (1991). Self-recording of everyday life events: Origins, types, and uses. *Journal of Personality*, 59(3), 339–354.
- Zimmerman, D. H., & Lawrence, W. D. (1977). The Diary: "Diary-Interview Method." *Urban Life*, 5(4), 479–498.
- Zuckerlandl, V. (1956). *Sound and Symbol. Music and the External World*. Princeton : Princeton University Press.

TABLE DES FIGURES ET TABLEAUX

Figure 1 : organisation des dimensions de la pratique d'écoute avec un lecteur MP3.....	26
Figure 2 : arborescence des dimensions de l'expérience d'écoute.....	29
Figure 3 : définition de l'écoute musicale	82
Tableau 1 : pré-tests : variables et indicateurs de la pratique d'écoute mobile	35
Tableau 2 : changements dans les rôles de la musique fonctionnelle	68
Tableau 3 : catégorisation des auditeurs en fonction de la taille de la collection	120
Tableau 4 : tableau croisé des auditeurs selon leur engagement dans la musique et la taille de leur collection	130
Tableau 5 : les variables de l'écoute musicale mobile.....	218
Tableau 6 : comparaison des écoutes musicales.....	227

ANNEXES

Les annexes sont consultables sous format électronique à cette adresse : <http://ow.ly/ly9c300fmlZ>

1. Phase exploratoire
 - 1.1. Observations
 - 1.2. Entretiens
 - 1.3. Rencontres avec des chercheurs
2. Pré-tests
 - 2.1. Protocole et indicateurs
 - 2.2. Résultats des pré-tests
 - 2.3. Variables indépendantes
3. Partie empirique de la thèse
 - 3.1. Description des codes d'analyse
 - 3.2. Guide d'entretien
 - 3.3. Répondants
 - 3.4. Carnets et entretiens des répondants
 - 3.5. Analyse descriptive par tag
 - 3.6. Analyse descriptive par idée
4. Typologie des écoutes
 - 4.1. Typologie complète des écoutes
 - 4.2. Typologie simplifiée

RESUME

Avec l'avènement du format MP3, l'écoute musicale a lieu avec un appareil plus portable que jamais. Cette caractéristique technique a un effet sur l'usage de la machine et sur la pratique d'écoute. Celle-ci se déroule dans des situations spécifiques de mobilité où l'individu peut écouter un programme personnalisé de musique. Les interfaces numériques permettent aussi de nouvelles possibilités de navigation et d'organisation d'une grande collection personnelle.

En combinant carnets de bord et entretiens avec des auditeurs-baladeurs, nous avons investigué la manière dont ils écoutent leur musique à l'aide d'un lecteur MP3. Nous interprétons nos résultats à partir de l'approche de l'appropriation socio-technique (Jauréguiberry & Proulx, 2011; Millerand, 1999). Contrairement à la représentation socialement partagée d'un auditeur passif qui écoute sa musique en fond sonore, nos résultats montrent que les auditeurs font preuve d'un « art de faire » (de Certeau, 1980) dans la configuration de leur expérience d'écoute en prenant en compte les contraintes et les possibilités des dimensions techniques, individuelles et contextuelles de la pratique. Certains auditeurs font preuve de créativité dans leur usage et de réflexivité dans et au sujet de leur pratique. Nous proposons une modélisation de cette *performance* d'écoute musicale mobile et une typologie des écoutes mobiles. Nos conclusions permettent de mieux comprendre comment les caractéristiques de cette pratique redéfinissent l'écoute musicale au XXI^e siècle.

SUMMARY

With the advent of MP3, music listening occurs with a player that is more portable than ever. This technical specification affects the use of the device and the practice of listening. It happens in specific situations of mobility where individuals can listen to personalized music programs. Digital interfaces also afford new possibilities for navigating and organizing a large personal collection.

We combined personal diaries and interviews with mobile listeners to investigate how they listen to music with an MP3-player. The interpretations of our results are based on the socio-technical appropriation approach (Jauréguiberry & Proulx, 2011; Millerand, 1999). Our results do not confirm the common representation of passive listeners listening to background music. On the contrary, the listeners display an « art of making-do » (de Certeau, 1980) in the configuration of their listening experience by taking into account both the constraints and possibilities of the technical, individual and contextual dimensions. Some listeners are more creative in their use and more reflexive in and about their practice. We present a modelization of this performance of mobile music listening and a typology of mobile listening. Our conclusions allow to better understand how the specificities of this practice redefine music listening in the 21st Century.