



HAL
open science

Le baladeur dans l'espace public urbain : essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale

Jean-Paul Thibaud

► **To cite this version:**

Jean-Paul Thibaud. Le baladeur dans l'espace public urbain : essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale. Sciences de l'Homme et Société. Université Pierre Mendès-France - Grenoble II; Institut d'Urbanisme de Grenoble, 1992. Français. NNT: . tel-00461517

HAL Id: tel-00461517

<https://theses.hal.science/tel-00461517>

Submitted on 4 Mar 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PIERRE MENDES FRANCE GRENOBLE II
Institut d'Urbanisme de Grenoble

Le baladeur dans l'espace public urbain

essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale

Jean-Paul Thibaud

1992

Doctorat Nouveau Régime

JURY DE THESE

Directeur de thèse :

J.F. AUGOYARD

Directeur de recherche C.N.R.S.
Directeur du CRESSON

Membres du Jury :

I. JOSEPH

W. KORNBLUM

B. MIEGE

A. MOTTE

L. QUERE

Professeur à l'Université de Lyon II

Professeur à City University of New York

Professeur à l'Université de Grenoble III

Président de l'Université de Grenoble III

Professeur à l'Université de Grenoble II

Directeur de recherche C.N.R.S.

Centre de Ressources Électroniques sur les Villes



Cette thèse a été numérisée et mise en ligne dans le cadre du
programme de numérisation de thèses de Crévilles
<http://crevilles.org>

*à mes parents
et à toute ma famille
aux présents et aux absents*

à Judy

*tous mes remerciements à
Jean-François Augoyard
à qui je dois bien plus
qu'une direction de thèse*

*à chacun des membres du CRESSON
qui a contribué directement ou indirectement
à donner le jour à un tel projet*

TABLE DES MATIERES

I. Sociabilités sensibles.....	p.5
LA CONSTRUCTION SENSIBLE DE L'ESPACE PUBLIC.....	p.6
Publication sensorielle.....	p.6
L'espace des sens - Les sens du public	
Mobilisation, Réciprocité, Paradoxe.....	p.12
Mobilisation - Réciprocité - Paradoxe	
LE BALADEUR : ANALYSEUR DE LA SCENE URBAINE.....	p.26
Heuristique du singulier.....	p.26
Pluralité des convergences.....	p.30
II. Médiations mobiles.....	p.36
SENS COMMUN.....	p.38
Dangers physiologiques.....	p.38
Risques d'accidents.....	p.43
Refus de communication.....	p.48
<i>Activité de l'auditeur-baladeur</i>	p.52
QUASI-OBJET.....	p.54
Dénominations.....	p.54
Contraintes et potentialités.....	p.57
Autonomie et portabilité - Propriétés et effets des écouteurs	
<i>Couplages auditeur-baladeur</i>	p.70
MODELE VEHICULAIRE.....	p.79
Mixage de présences.....	p.80
Médiations technico-sensorielles.....	p.84
Individuation sensori-motrice.....	p.88

III. Nomadisme musical.....p.92

DISTINCTION.....p.96

L'amateur de musique.....p.96

Jeunes et/ou étudiants

L'amateur "éclairé" et le consommateur "vulgaire"

Localisation.....p.97

Adresses - Lieux institutionnels et points de repères

Styles musicaux.....p.99

Musiciens et compositions - Styles musicaux

Le "ghetto blaster".....p.101

Ghetto blaster contre walkman - Vacarme et monstruosité

Contextes.....p.104

Différenciation catégorielle - L'illusion référentielle

Structures sociales et structures contextuelles

INDIFFERENCIATION.....p.113

L'homme sans qualité.....p.113

L'individu - La multitude - L'homme du commun

Panorama.....p.114

Enumérations - Les rues - Nulle part et partout

Eclectisme.....p.116

Du rock à la musique classique - Musique favorite

Médium sonore

Le bruit de la ville.....p.118

Bruit extérieur - Les sons ambiants - Bruits urbains

Modalités.....p.121

Homogénéisation sociale - La fiction panoramique

Modalités sonores et modalités visuelles

MOBILITE.....p.129

L'auditeur-baladeur en déplacement.....p.129

Piétons et automobilistes - Déplacement accompagné

Passages.....p.130

Transports - La rue - Pratiques d'espace

Rythmes sonores.....p.132

Dynamisme musical - Rythmes, battements et allures

Voix, signaux, indices.....p.133

Circulation routière - Signaux sonores -

Communication verbale

Médiations.....p.136

Pratiques spatio-phoniques

L'auditeur-baladeur : analyseur de l'échange social

SECRET PUBLIC.....	p.142
Transférance perspective - Transférance modale - Transférance médiale	
IV. Voix et gestes.....	p.149
MODULATION.....	p.151
Ponctuations.....	p.151
Noeuds.....	p.158
Conduites.....	p.167
PERCEPTION.....	p.170
Secret.....	p.170
Incertitude verbale - Parole sans voix	
Métacommunication.....	p.177
Refuser l'échange	
Proxémie.....	p.183
Intérieurs -Extérieurs	
Observations.....	p.190
EXPRESSION.....	p.193
Filtrage.....	p.193
Vocal - Médiatisé	
Synchronisation.....	p.203
Micro-kinésique - Allures - Temporalisation	
Démarche.....	p.216
Formes.....	p.219
CONFIGURATIONS DE PERSPECTIVE.....	p.221
V. Liaisons problématiques.....	p.228
PRESENCE.....	p.230
Détournement.....	p.230
Polyphonie - Latéralité	
Intervalle.....	p.233
Ouverture - Equilibre - Hiérarchisation - Renversement - Fermeture	

Translocation.....	p.241
Absence - Anamnèse	
<i>Contact</i>	p.246
TRANSITION.....	p.248
Espace.....	p.248
Portes - Ponts - Echangeurs	
Interaction.....	p.255
Contagion - Provocation	
Parole.....	p.260
Contact - Minimalisme - Dilemne -	
Répétition - Triangulation	
<i>Position</i>	p.269
PARADOXE.....	p.271
Simulation.....	p.271
Equivoque.....	p.273
Evitement.....	p.275
Interférence.....	p.277
Dissonance.....	p.279
<i>Traverses</i>	p.382
VI. Conclusion : les passages équivoques.....	p.284
Partition sensorielle des territoires urbains	
Répertoire raisonne des trajets musicaux	
Recueil provisoire des operations transverses	
Composition paradoxale de l'interaction sociale	
Des pistes à explorer	
VII. Bibliographies analytique et alphabétique.....	p.294
VIII. Annexes.....	p.329
1. Corpus d'articles.....	p. 330
2. Corpus d'entretiens.....	p.335
3. Guide d'entretien.....	p.338
4. La notion de synchronie.....	p.342
5. Ordonnances votées à Woodbridge.....	p.351

Sociabilités sensibles

Out of solitude, he begins again -

as if it were the last time
that he would breathe,

and therefore it is now

that he breathes for the first time
beyond the grasp
of the singular.

He is alive, and therefore he is nothing
but what drowns in the fathomless hole
of his eye,

and what he sees
is all that he is not : a city

of the undeciphered event,

and therefore a language of stones,
since he knows that for the whole of life
a stone
will give way to another stone

to make a wall

and that all these stones
will form the monstrous sum

of particulars.

A force de solitude, il recommence-

comme si c'était la dernière fois
qu'il respirait,

et par conséquent c'est maintenant

qu'il respire pour la première fois
hors d'atteinte
du singulier.

Il vit, et par conséquent il n'est rien
que ce qui se noie dans le trou sans fond
de son oeil,

et tout ce qu'il voit
est tout ce qu'il n'est pas : une cité

de l'événement non déchiffré,

et par conséquent une langue de pierre,
parce qu'il sait que pour toute la vie
une pierre
fera place à une autre pierre

pour faire un mur

et que toutes ces pierres
formeront la somme monstrueuse

des détails.

DISAPPEARANCES. 1 - Paul Auster

LA CONSTRUCTION SENSIBLE DE L'ESPACE PUBLIC

Publication sensorielle

L'espace public urbain constitue un terrain d'étude privilégié pour rendre compte de l'évolution du lien social contemporain. Domaine problématique par excellence, il questionne *letaken for granted* de la vie sociale davantage qu'il n'y apporte de réponses définitives. Cet espace de sociabilité fondé sur la notion d'accessibilité est en effet soumis au régime de l'indétermination des populations et du paradoxe des conduites sociales où coexistent réserve et engagement, indifférence et tact. Comme nous allons le montrer, l'analyse des ambiguïtés de ce type d'espace conduit à accorder une attention toute particulière à ses composantes environnementales. Nous nous proposons d'étudier les relations en public à partir de l'instrumentation sensorielle qu'elles mettent en jeu. La recherche en sociologie urbaine que nous proposons a pour objectif d'articuler les théories de l'interaction sociale aux apports de l'écologie urbaine ; elle vise à rendre compte des nouvelles formes de l'échange social en fonction de l'évolution actuelle du contexte sensoriel de l'espace urbain. D'un point de vue sociologique ¹, l'ambiguïté de la notion d'accessibilité pose la double question des usages de l'espace public et de la construction de l'interaction sociale, ces deux aspects étant intimement liés.

L'ESPACE DES SENS

On pose généralement comme principe qu'un espace est public quand il est ouvert à tous, quand tout un chacun peut y être physiquement présent et y circuler librement. A contrario, il est privé quand son accès est contrôlé et réservé à certaines populations. La matérialité du cadre bâti - murs et parois de toutes sortes - permettrait de circonscrire et de délimiter précisément les lieux publics des lieux privés. Cette partition de l'espace urbain est loin d'être aussi évidente qu'elle en a l'air au premier abord. On peut bien sûr insister sur l'existence de lieux dont le statut demeure ambigu. Comment qualifier

¹ D'autres niveaux d'analyse de l'espace public sont bien sûr possibles. Ce domaine recouvre en effet des questions d'ordre architectural et urbanistique, juridique et politique. Pour notre part, nous limiterons notre investigation à une démarche sociologique.

les stations de métro, les bus ou les cinémas qui ne sont accessibles que dans la mesure où l'on paie un droit d'entrée mais qui pourtant sont légalement et potentiellement ouverts à tous ? Qu'en est-il des quartiers excentrés ou des abords d'un grand ensemble qui ne sont de fait utilisés que par les habitants eux-mêmes ? (Billard, 1988).

Au-delà des nombreux exemples qui illustrent les limites d'une telle conception (imposition d'un droit d'entrée ou tendance à l'appropriation exclusive), il est possible de dégager les impasses théoriques auxquelles conduit le critère d'accessibilité appliqué à l'espace lui-même. Ce dernier repose sur l'idée implicite que le seul moyen d'accéder à un lieu est d'y être physiquement présent, que c'est la libre circulation du corps dans l'espace qui rend ce dernier "public". Le critère d'ouverture du cadre bâti n'est en fait qu'une réduction de la notion d'accessibilité en terme de place occupée dans l'espace. Or il ne s'agit là que d'un mode d'accès parmi d'autres puisque l'espace urbain n'est pas une entité en soi mais qu'il existe au contraire des "espèces d'espaces" (Pérec, 1985). En effet, notre corps habite l'espace au moyen de chacun de ses sens : espace visuel bien sûr, mais aussi sonore, tactile ou olfactif². Plutôt que de parler d'espace au sens abstrait et totalisant du terme il nous semble plus pertinent d'interroger la diversité des espaces sensoriels.

Un lieu peut m'être partiellement accessible sans que mon corps y soit nécessairement présent car "les sens mêmes qui mesurent la proximité, qui éprouvent la présence, sont des sens "à distance"." (Dufrenne, 1991). Voir à travers une paroi transparente ce qui se passe dans la rue, entendre de l'intérieur du logement une conversation qui se tient dehors sont autant de modes d'accès potentiels à l'espace public. Ces expériences quotidiennes conduisent à remettre en cause le présupposé de l'imperméabilité totale entre le public et le privé. Les espaces sensoriels se caractérisent plutôt selon leur "degré de porosité" c'est-à-dire selon les possibilités qu'ils offrent de percevoir des objets à distance. Chacune de ces espèces d'espaces renvoie à un mode de perception qui lui est propre et qui instrumente des degrés de porosité variables. Les configurations spatiales ne sont pas nécessairement convergentes d'un sens à un autre : les caractéristiques du cadre bâti délimitent l'espace de façon différente selon la modalité sensorielle que l'on considère et selon les critères d'accessibilité que l'on se donne³.

² Comme le remarque très justement M. Serres : "Les espaces qualitatifs, parfaitement nommés, sont à la fois *a priori* et sensoriels." (Serres, 1981).

³ A titre d'exemple, la structuration de l'espace sonore est loin d'être superposable à celle de l'espace visuel. L'environnement construit affecte l'aire d'audibilité en termes de masquage sonore, de qualités de propagation (réverbération, timbre), de localisation des sources (Chelkoff et al., 1988). Par contre, l'aire de visibilité se définit en terme de transparence, d'exposition, de reflet, de cadrage (Chelkoff et Thibaud, 1992). L'audibilité et la visibilité d'un espace reposent sur des paramètres fondamentalement différents et articulent l'espace urbain selon une logique qui leur est propre.

Ainsi, l'approche de l'espace public à partir de ses composantes sensibles permet de remettre en cause les présupposés d'unicité du mode d'accès à un lieu, d'imperméabilité des barrières physiques et d'homogénéité de l'espace urbain. Plutôt que d'assimiler trop rapidement la "publicité" d'un espace à son ouverture formelle, il convient de s'interroger sur les modalités sensorielles et les potentialités perceptives qui instrumentent notre inscription dans l'espace.

Admettre que l'accès à l'espace public ne se définit pas uniquement en terme de franchissement de limites physiques n'implique pas pour autant la négation des pratiques spatiales des citoyens. Au contraire, si nous ne faisons usage de nos sens que relativement aux situations auxquelles nous sommes confrontés, nous devons accorder une place essentielle à la mobilité spatiale des usagers de l'espace public. Toutefois, plutôt que d'établir un glissement trop rapide entre mobilité spatiale et accessibilité au lieu, nous voyons dans la mobilité un moyen de questionner l'idée même de présence au lieu. D'une part, le déplacement des citoyens dans l'espace urbain constitue une forme d'appropriation des lieux et un moyen de configurer le système topographique de la ville (Augoyard, 1979). La marche, en particulier, permet d'établir et de maintenir la présence au lieu par les styles d'appréhension tactile qu'elle met en jeu⁴. Là encore, l'activité perceptive du marcheur est sollicitée, c'est à partir d'elle qu'il "constitue, par rapport à sa position, un proche et un lointain, un *ici* et *là*" (Ibid.). D'autre part, faire valoir l'opérationnalité des conduites perceptives dans l'accès à l'espace public demande à ce que l'on prenne en compte les contextes d'action qui motivent ces conduites. Parmi ceux-ci, le déplacement piétonnier ou motorisé joue un rôle de toute première importance. L'espace public se caractérise de plus en plus comme un espace de circulation donnant lieu à nombres de "situations de trafic". Si toute perception est une perception située, nous ne pouvons rendre compte de celle-ci sans nous interroger en même temps sur les pratiques spatiales des citoyens.

LES SENS DU PUBLIC

Par ailleurs, l'espace public est généralement défini comme un espace de sociabilité dominé à priori par l'anonymat et l'hétérogénéité de ses usagers, il serait essentiellement constitué d'un monde d'étrangers (Lofland, 1973). Pour aussi intéressante qu'elle soit, cette définition n'est que partiellement pertinente et pose là encore des questions d'ordre théorique. De nombreux

⁴ Suite aux travaux de J.F. Augoyard, M. de Certeau insiste à son tour sur l'importance de la geste cheminatoire et de l'appropriation kinésique de l'espace dans le contact qu'établit le marcheur au lieu qu'il traverse : "La marche, qui tour à tour poursuit et se fait poursuivre, crée une organicité mobile de l'environnement, une succession de *topoi* phatiques, effort pour assurer la communication, caractérise déjà le langage des oiseaux parleurs tout comme elle constitue "la première fonction verbale à être acquise par les enfants", il n'est pas surprenant qu'antérieure ou parallèle à l'élocution informative, elle sautille aussi, marche à quatre pattes, danse et se promène, lourde ou légère, telle une suite de "allo!" dans un labyrinthe d'échos." (de Certeau, 1980)

quartiers urbains développent en effet une sociabilité publique fondée sur l'interconnaissance c'est-à-dire sur un mode de relation s'organisant à mi-chemin entre l'anonymat et l'intimité (Liebow, 1967) (Mayol, 1980) (Quéré, 1982). Par ailleurs, l'accès physique à certains espaces intérieurs dits publics supposent le respect de normes d'usage ⁵. Peuvent n'y accéder que les individus qui connaissent, reconnaissent et appliquent ces normes. Si la caractérisation de la population usagère est insuffisante pour expliciter la notion d'accessibilité c'est précisément parce que l'espace public est fondamentalement soumis au régime de l'indétermination. Indétermination de ses usagers dans une certaine mesure mais aussi de ses usages et des processus par lesquels les individus définissent les situations sociales auxquelles ils participent.

Le caractère problématique de l'espace public vient du fait qu'il n'est pas prédéfini une fois pour toute mais qu'il est au contraire l'objet d'une construction sociale ; qu'il est toujours en cours de production. Les tentatives de définition des relations en public en terme de civilité, de convenance ou de tact insistent toutes d'une manière ou d'une autre sur leur caractère instable, précaire, voire paradoxal (Joseph, 1984). Lieu de réglages et d'ajustements incessants de la distance et de la proximité, de la présence et de l'absence à autrui, de l'interaction sociale concertée, l'espace public interroge le processus même de production de la vie sociale et des règles d'accès qui le régissent. Si "la vie sociale et la vie publique sont coextensives" (Goffman, 1973), les "relations de médiocres importances" permettent de saisir la dynamique des nouveaux modes de sociabilité urbaine ⁶.

Dès lors se pose la question des moyens dont dispose le citoyen pour parvenir à une définition commune des situations de coprésence, pour produire ensemble les conditions de l'interaction sociale, pour s'accorder sur les règles qui régissent l'usage d'un lieu.

Pour préciser cette question, un bref examen critique de la notion de communication s'avère nécessaire. L'intérêt croissant qui lui est porté pour penser le lien social contemporain ne doit pas nous faire oublier qu'elle est avant tout un mythe de la société moderne "à l'égal de ce que fut le 'salut' pour le Moyen Age ou l' 'éducation' pour les Lumières" (de Certeau, 1983). Les relations interpersonnelles ne sont jamais complètement "transparentes", elles se constituent par un jeu subtil et complexe

⁵ P. Korosec-Serfaty définit ces normes d'usage comme "les règles de comportement qui permettent d'identifier les conduites comme adéquates à un lieu donné : le silence et le recueillement à l'église, les paroles chuchotées ou l'interdiction de toucher aux objets dans les musées, etc... (...) Qu'il s'agisse d'un espace intérieur, privé ou public sur le plan légal, la maîtrise d'un savoir en tant que préalable à son usage constitue une source de limitation de son caractère 'public'." (Korosec-Serfaty, 1988)

⁶ Comme le remarquait déjà très justement G. Simmel, ce sont ces rencontres éphémères propres à l'espace public qui nous permettent le mieux de pénétrer "le processus même de la vie sociale" et de saisir "la société dans son *status nascens*" (Simmel, 1981).

d'ouvertures et de fermetures, d'observations et de manifestations. Si l'on ne connaît jamais l'autre absolument, s'il n'est pas de communication sans ambiguïté et équivoque c'est parce que la connaissance que l'on peut avoir d'autrui varie selon le point de vue à partir duquel on l'appréhende. D'une part, le cadre écologique des rencontres en public interfère avec ce que l'on peut apercevoir de l'autre, il définit des conditions d'observation en fonction des contextes locaux et circonstanciés ⁷. D'autre part, orientée téléologiquement, notre relation à autrui repose sur une sélection et un ordonnancement des éléments pertinents pour le déroulement pratique de l'échange (Schutz, 1987).

Formulé autrement, l'activité perceptive et expressive des acteurs en présence est l'instrument premier à partir duquel s'élabore l'échange social. Mais encore, c'est la possibilité même de rendre manifeste ses actes à autrui et d'observer les siens en retour qui institue socialement un espace comme public. Un espace ne se constitue comme public qu'à partir du moment où les acteurs sociaux produisent ensemble les conditions d'une observabilité réciproque :

"D'une part, l'espace public se définit précisément par le fait que les membres s'y rendent mutuellement observables leurs corps, leurs identités, leurs pratiques, leurs relations, leurs états mentaux, etc., et qu'ils ont en permanence à organiser et à gérer cette observabilité réciproque. Ce qui n'est pas seulement une gestion de la coprésence corporelle ou de gestion des apparences. Car, en un sens plus fondamental, l'espace public est aussi le domaine où les êtres accèdent à leur individualité par un devenir-mutuellement-manifeste. Rendre observable ce n'est donc pas simplement dévoiler une réalité ou une entité préalablement déterminées, les faire venir au jour, mais les munir de leur individualité et de leur socialité dans un espace public et en fonction d'un espace public." (Quéré, 1991).

Si l'espace public se définit au niveau interactionnel par la construction concertée d'un point de vue commun, celle-ci repose sur une détermination réciproque de l'action des agents sociaux et de l'environnement sensoriel urbain. C'est en organisant et en s'appropriant leur environnement par une activité perceptive et expressive que les acteurs en présence produisent ensemble un champ d'observabilité partagé.

Dès lors que l'on admet l'hypothèse de l'instance médiatrice de l'environnement dans l'échange social se pose la question des modalités sensorielles à partir desquelles l'environnement se définit et se caractérise. La prédominance du visuel pour conceptualiser l'interaction sociale a trop souvent relégué au second plan d'autres sens qui jouent pourtant un rôle de toute première importance dans le processus de publication sociale. A titre d'exemple, les paradigmes de base sur lesquels s'appuient E. Goffman pour analyser les relations en public sont quasi-exclusivement d'ordre visuel, qu'il s'agisse du modèle dramaturgique (métaphore de la mise en scène) ou du modèle photographique ou cinématographique (métaphore du cadrage).

⁷ Dans sa théorie de la structuration sociale, A. Giddens démontre que les propriétés physiques du monde environnant permettent de préciser le caractère contextuel de l'interaction sociale, ce qu'il appelle sa "contextualité" (Giddens, 1987).

Les rares études portant sur l'échange sonore non-verbal ont pourtant montré qu'une interaction sociale sonore ne peut être analysée de la même manière qu'une interaction sociale visuelle. Les recherches menées par J.F. Augoyard sont exemplaires à plus d'un égard. Elles démontrent que l'échange sonore conduit à d'autres formes de conceptualisation que celles relatives à l'échange visuel. Quand on s'interroge sur les modalités sonores de communication, les notions de "mise en scène", de "situation de face-à-face" ou de "figuration" cèdent la place à celle de "parasite sonore" (Augoyard et al., 1985). Pouvant être utilisé comme déni ou refus de communication mais aussi comme moyen de communication, comme masque positif ou comme mode d'anomie, le parasite sonore permet de "gérer la portée, la destination et les limites de l'acte de communiquer". Doué du pouvoir de porter la communication et de l'interrompre, de faire et de défaire les liens sociaux, il offre une voix de compréhension originale des processus d'individuation et de socialisation.

Ces recherches remettent en cause le présupposé selon lequel la connaissance du lien social est indépendante des modalités sensorielles à partir desquelles nous l'appréhendons et conduisent à formuler l'hypothèse de l'immanence sensorielle du lien social :

"En examinant de plus près les modes d'accès au réel qu'utilise notre investigation du fait social, nous découvrirons vite que les objets d'étude nous sont donnés comme matière visible. Que ce soit sur le terrain, dans ses protocoles d'enquête, ou même dans ses formes de conceptualisation, notre sociologie passe le plus clair de son temps à regarder. Tout se passe comme si les autres sens devaient nous apprendre la même chose sur l'état et le devenir de l'homme en société. Tout se passe comme si, à supposer qu'on les interrogeât, l'audible, l'olfactible, le tactile, entraînent en relation d'équivalence ou de redondance avec le visible. On peut alors se demander si l'utilisation instrumentale et systématique d'autres canaux sensoriels nous apprendrait la même chose sur l'état et le devenir de l'homme social ? La question mérite au moins d'être posée. Elle engage quelques changements épistémologiques importants. A vouloir la traiter sérieusement, il faudrait réintroduire dans la méthodologie des sciences sociales rien moins que la dimension esthétique entendue dans son sens originare. La sensation, la perception des formes - et non seulement l'art - ne seraient pas simplement des "objets" de la sociologie ou de l'anthropologie sociale ; ils seraient aussi étudiés comme des modalités immanentes au lien social." (Augoyard, 1989).

D'un point de vue épistémologique, dès lors que l'on interroge d'autres modalités sensorielles que le visuel notre analyse de la sociabilité s'en trouve modifiée. Rendre compte de la singularité des relations en public demande à accorder une attention toute particulière aux instruments qui les rendent possibles et aux outils théoriques que l'on utilise pour les appréhender.

Comme nous venons de le voir, l'approche de l'espace public à partir de son instrumentation sensorielle permet de mieux comprendre ce sur quoi reposent ses ambiguïtés tant spatiales que sociales. S'il est vrai que la spécificité de l'espace public vient précisément "des rapports complexes mais indéterminés entre les deux registres - le social et le spatial-" (Billard, 1988), l'environnement sensoriel et les modes de perception qui lui sont relatifs sont au noeud d'articulation de ces deux dimensions. C'est en s'appropriant les qualités sonores et visuelles des espaces publics et en les affectant en

retour que les citoyens entrent en présence les uns avec les autres, qu'ils construisent ensemble les formes de l'échange social.

L'objectif de cette recherche est de rendre compte des processus de mise en forme sensorielle du lien social contemporain dans l'espace public urbain. L'hypothèse théorique de l'instance médiatrice de l'environnement sensoriel nous conduit à adopter une approche instrumentale de l'interaction sociale.

Mobilisation, Réciprocité, Paradoxe

Trois hypothèses explicitent plus précisément notre approche de l'opérationnalité pratique de la dimension sensorielle de l'interaction sociale dans l'espace public : la première porte sur le contexte de l'interaction, la seconde sur les formes du lien social et la troisième sur le processus d'échange. Pour rendre compte de ces hypothèses et pour argumenter leur pertinence nous nous appuyerons sur les principales théories de l'interaction sociale relues d'un point de vue tout à fait particulier.

D'une part, plutôt que de traiter de façon exhaustive de la pensée des auteurs qui nous intéressent, nous nous limiterons volontairement à leurs analyses de l'échange social. Bien des penseurs que nous mentionnerons ont en effet développé un savoir sociologique qui dépasse largement ce champ d'investigation. D'autre part, nous porterons notre attention sur le rôle, implicite ou explicite, que joue la dimension sensible dans leur approche. Si notre lecture est orientée par l'intérêt particulier porté à cette dimension, nous montrerons qu'elle permet d'interroger la validité des théories en question.

Le choix des auteurs, pour aussi limitatif et arbitraire qu'il soit, répond au critère d'appartenance à une même communauté scientifique. Nous comprenons "communauté scientifique" au sens que lui donne T. Kuhn c'est-à-dire comme un ensemble de chercheurs se référant à un même paradigme (Kuhn, 1983). Le paradigme en question est celui de l'interaction sociale que l'on peut distinguer de celui de la communication. L'interaction sociale repose sur le "modèle orchestral" de l'échange interpersonnel tandis que la communication renvoie au "modèle télégraphique" (Winkin, 1981). Bien que J. Habermas soit un penseur important de l'échange social, son approche en terme de rationalité communicative le place dans un champ scientifique relativement différent de celui qui nous préoccupe ici. En effet, son approche "surestime le rôle du mode discursif de contrôle réflexif dans la coordination de l'action et dans la construction de la relation sociale ; et elle sous-estime le caractère incarné et "sensible" du travail interactionnel dont procède l'intersubjectivité pratique" (Quéré, 1987). Sans doute est-ce la raison pour laquelle il ne figure pas directement dans notre exposé.

De plus, nous avons fait en sorte de nous intéresser aussi bien aux fondateurs de ce courant de pensée (Simmel, Mead, Schutz, Ecole de Chicago) qu'aux sociologues contemporains qui l'ont développé et enrichi de façon originale (Goffman, Garfinkel, Sennett, Joseph, Quéré). Nous examinerons

successivement les contextes à l'aide de ces sociologues et de quelques autres observateurs de l'espace urbain, les processus et les formes de l'interaction sociale en formulant à chaque fois une hypothèse relative à leur instrumentation sensorielle.

MOBILISATION

Notre première hypothèse est que la mobilité spatiale dans l'espace public constitue une situation déterminante des manières dont le citadin produit et s'approprie le contexte sensoriel de l'interaction sociale. Le déplacement serait ainsi une instance de mobilisation perceptive, il existerait un lien étroit entre les conduites spatiales et les conduites perceptives du passant.

Depuis la fin du siècle dernier où sont apparues les premières recherches de sociologie urbaine jusqu'à nos jours, de nombreux observateurs et penseurs de la vie sociale ont montré en quoi et comment la mobilité spatiale est source de stimulations sensorielles. Des analyses aussi différentes que celles de G. Simmel et W. Benjamin, de l'Ecole de Chicago et de E. Goffman, de A. Médam, M. Augé et R. Sennett, nous retrouvons en filigrane cette même idée.

Mobilisation

Tout commence avec G. Simmel, philosophe et sociologue allemand de la fin du siècle dernier, qui dans son célèbre essai de 1903 intitulé "Métropole et mentalité" ⁸ interroge la spécificité de l'échange social dans les grandes villes. Pour lui, l'"intensification de la vie nerveuse" caractérise la relation du citadin à l'environnement des grandes métropoles. Si G. Simmel définit la stimulation nerveuse comme "la différence entre l'impression du moment par rapport à la précédente", la brièveté des rencontres et le rythme soutenu de la vie urbaine participent de façon essentielle de l'extrême profusion des stimuli qui s'offrent à lui ⁹. Le contre exemple de Venise confirme ce propos dans la mesure un état de somnolence, d'irréalité et de rêve se dégage de cette ville qui vit à un rythme lent, unique et invariable (Simmel, 1989).

La liberté de mouvement du citadin mobilise ses sens à deux niveaux. D'une part, en mettant en jeu des ressources perceptives de manière à faire face à cette situation potentiellement dangereuse pour sa santé mentale : objectivation de ces stimulations (caractère blasé du citadin, réserve, intellectualisme), émoussement de la sensibilité et quantification de toutes choses, mise à distance d'autrui (superficialité et impersonnalité des

⁸ Traduction de P. Frisch (L'école de Chicago, 1979). Le titre de cet essai a aussi été traduit par "Les grandes villes et la vie de l'esprit" dans le recueil de textes introduit et traduit par J.L. Vieillard-Baron (Simmel, 1989).

⁹ D'autres facteurs tels que la concentration des hommes et des choses dans un même espace et la diversité des situations auxquelles est confronté le passant sont aussi évoqués.

rencontres). D'autre part, en faisant de l'oeil la modalité sensorielle prépondérante dans les situations de coprésence :

"Avant le développement qu'ont pris les omnibus, les chemins de fer, les tramways au XIX^{ème} siècle, les gens n'avaient pas l'occasion de pouvoir ou de devoir se regarder réciproquement pendant des minutes ou des heures sans se parler. Les moyens de communication modernes offrent au seul sens de la vue de beaucoup la plus grande partie de toutes les relations sensorielles d'homme à homme, et cela en proportions toujours croissantes, ce qui doit changer du tout au tout la base des sentiments sociologiques généraux." (Simmel, 1981)

Fortement influencés par la pensée de G. Simmel, les penseurs de l'école de Chicago se sont intéressés au comportement de l'homme en milieu urbain et ont réfléchi à la notion centrale de mobilité. Du fait du développement des moyens de communication mais aussi de la ségrégation spatiale des groupes sociaux, les contacts entre individus se multiplient et amènent les citadins à vivre dans plusieurs mondes à la fois. Contrairement à R. Mc Kenzie qui se limite à une conception spatiale de la mobilité (déplacement résidentiel et déplacement journalier), R. Park et L. Wirth ont donné un double sens à cette notion : en terme de déplacement spatial mais aussi en terme de d'accroissement du nombre de stimulations sensorielles. Pour ces auteurs, le développement des nouvelles technologies de l'époque, que ce soit celles du transport urbain (tramway, automobile, etc.) ou des communications à distance (radio, téléphone, etc.) tend à multiplier et diversifier les stimulations auxquelles doivent répondre les citadins, phénomène qui constitue le facteur principal de l'organisation écologique de la ville. La mobilité n'est donc pas une simple catégorie spatiale, elle rend compte de la variabilité et de la précarité des contextes dans lesquels s'inscrivent les relations de face-à-face.

R. Park parle alors de "mobilisation de l'individu" comprise comme une attitude permettant de conjuguer distance et proximité par rapport à autrui. L'habitant des villes actualiserait une gamme étendue de variations individuelles du fait de la diversité et de la multiplicité des contextes d'échange. Bien que non explicitée clairement ni soumise à des développements approfondis, nous pouvons discerner de façon sous-jacente l'idée de "mobilité de l'attention" ou de "mobilité spatio-perceptive". L'habitant des villes répartirait son attention de manière à rester en contact avec autrui sans pour autant trop s'impliquer :

"En milieu urbain, le voisinage tend à perdre une grande partie de de la signification qu'il avait dans des formations sociales plus simples et plus primitives. Les moyens de transport et de communication plus accessibles, et permettant aux individus de répartir leur attention et de vivre en même temps dans plusieurs mondes différents, tendent à détruire la permanence et l'intimité du voisinage." (L'école de Chicago, 1979)

La "mobilité de l'attention" constituerait une technique de mobilisation de l'individu permettant de définir la situation et de régler l'orientation mutuelle des acteurs en présence. Si les penseurs de l'Ecole de Chicago ont bien montré l'impact social de l'organisation spatiale de la ville, il leur a été reproché à juste raison d'expliquer de façon trop mécaniste le premier par le second. En restant à un degré de généralité trop grand, ils ne se sont pas donnés les moyens d'analyser les processus complexes qui régissent l'articulation spatio-sociale de l'échange. Il faudra attendre l'oeuvre

magistrale de E. Goffman pour avancer dans la compréhension de ces processus.

Distraction

L'intérêt de l'oeuvre de E. Goffman provient de l'attention qu'il porte aux "relations de médiocres importance" chères à G. Simmel. Plutôt que d'analyser l'organisation générale de l'espace urbain, il va traiter en détail des mille et une situations auxquelles il peut donner lieu. En particulier, son approche des rapports de trafic, situations d'interaction minimale à la limite des rapports sociaux, l'amène à expliciter les compétences perceptives et expressives du passant et à les rapporter aux caractéristiques micro-écologiques du lieu traversé (Goffman, 1973). Le lien étroit existant entre l'environnement construit et le déplacement du citadin repose précisément sur l'activité sensorielle de ce dernier.

Si l'espace public se donne comme un espace de vulnérabilité, c'est en rendant manifeste ses intentions par des mouvements et en balayant visuellement son entourage que le passant arrive à éviter les collisions. D'autre part, c'est en contrôlant les "lignes d'aguets" - zones de dangers potentiels - et les "points d'accès" - voies par lesquelles autrui peut se rapprocher inopinément - que l'individu arrive à préserver son territoire personnel. Les atteintes à l'intégrité physique ou symbolique de l'individu sont ainsi maîtrisées par le repérage des situations d'alarme. Cela suppose que le sujet percevant ne maintienne pas durablement un même foyer d'attention mais qu'il reste au contraire disponible aux signaux pouvant éventuellement l'informer d'une situation anormale. Comme le remarque I. Joseph : "Un public est quelque chose que Goffman appelle une structure de distraction" (Joseph, 1984). Cette distraction que l'on rencontre au niveau des rapports de trafic constitue en fait un archétype des relations en public puisque l'espace public consacre le règne d'un engagement minimum mais nécessaire de l'individu, de l'interaction diffuse, du simple contact entretenu avec autrui selon la règle de l'"inattention polie" (*civil inattention*) :

"Chacun donne à autrui assez d'attention visuelle pour montrer qu'il se rend compte de sa présence (et qu'il admet ouvertement l'avoir vu) tout en limitant l'attention qu'il porte à son égard afin d'exprimer que ce dernier ne constitue pas un sujet particulier de curiosité." (Goffman, 1963)

C'est donc par la manière d'user de ses sens, et en particulier de la vue, que le citadin règle les rapports de trafic et se conforme, d'après E. Goffman, aux conventions et rituels de contact. Pour aller plus avant dans cette réflexion, il convient de noter que ce sociologue fait peu de cas des modes de déplacement motorisés. Qu'en est-il alors de la perception de l'environnement urbain du point de vue de l'usager des transports en commun ?

Exposition

Reprenant les théories de G. Simmel, W. Benjamin analyse l'expérience moderne de l'espace urbain en terme d'exposition (Benjamin, 1989). Le développement des transports urbains et l'accélération du déplacement impliqueraient une modification des modes de percevoir liée à la prégnance grandissante de la technique dans la vie urbaine et conduiraient le citadin à

faire l'expérience de chocs perceptifs qui seraient du même ordre que ceux produits par l'art contemporain et en particulier par le cinéma :

"Le cinéma est la forme d'art qui correspond à la vie de plus en plus dangereuse promise à l'homme d'aujourd'hui. Le besoin de s'exposer à des effets de choc est une adaptation de l'homme aux périls qui le menacent. Le cinéma correspond à des modifications profondes de l'appareil perceptif, celles mêmes que vivent aujourd'hui, à l'échelle de la vie privée, le premier passant venu dans une rue de grande ville, à l'échelle de l'histoire, n'importe quel citoyen d'un Etat contemporain." (Benjamin, 1983)

Les formes de l'art moderne répondraient ainsi au besoin du citoyen d'exercer sa perception pour lui permettre de s'adapter à l'univers des techniques. Pour W. Benjamin, l'exposition s'oppose à la contemplation, provient d'un changement soudain de décors et de lieux et renvoie à ce qu'il appelle l' "identification empathique" ¹⁰.

Cette idée d'exposition a été reprise et illustrée par de nombreux penseurs contemporains qui insistent sur l'instantanéité du temps de coprésence.

L'usage du métro produirait ainsi des situations de perception réciproque très brèves qui qualifieraient de façon originale les conditions de coprésence : "Roulement. Visages des gens ultra-rapides ; graffiti défilant en flashes, animés en une seule histoire scandée par le rythme répétitif du passage. Apparition. Vision. Noirceur. Apparition. Vision... Les visages sont morts. Le dessin s'anime. Le vivant est devenu chose. Les choses deviennent vivantes. Fracas de l'esprit. Trente secondes de renversement. La rame sarcasme. Puis passe. Puis rien. Puis vide. Puis seul. Tout s'est produit en une illumination." (Médam, 1977)

Autre exemple, le passage à l'air libre du métro aérien :

"Par parenthèse, ces envols sont perturbants à plus d'un égard. D'abord ils rompent l'intimité du parcours souterrain ; passé Sèvres-Lecourbe tout le monde lève le nez, prend la pose : les voisins deviennent des témoins - affaire de lumière vraisemblablement." (Augé, 1986)

Si l'exposition renvoie ici à des situations très précises et circonstanciées, elle constitue pour d'autres sociologues contemporains l'élément fondamental de la vie publique actuelle et caractérise les situations dans lesquelles l'individu est à la fois observateur et observé. Prendre des poses revient alors à reconnaître que "je suis observable pour autrui et pas seulement par autrui" (Joseph, 1991).

Certains théoriciens de la ville, dont R. Sennett, vont jusqu'à penser que le problème actuel de l'espace public urbain vient précisément de la peur qu'ont les habitants de s'exposer (Sennett, 1992). La séparation de l'expérience intérieure et de l'expérience extérieure, qu'elle se concrétise dans la conception architecturale et urbanistique des villes modernes ou qu'elle se traduise dans la difficulté d'entretenir des relations en public, serait la cause essentielle de la "crise" de l'espace public.

¹⁰ "L' 'identification empathique' s'effectue par un 'déclat', une sorte de communication. Avec elle, la vie intérieure donne un pendant à l'élément du choc dans la perception sensible. (L' 'identification empathique' est une synchronisation, dans le sens intime)." (Benjamin, 1989)

Le bref survol de ces quelques théories pose deux questions relatives aux situations de "coprésence mobile" : d'une part, celle de l'échelle spatiale à considérer pour qualifier le contexte sensoriel de l'espace public (la ville dans son ensemble et/ou des situations beaucoup plus locales et circonstanciées) ; d'autre part, celle des médiations techniques dans l'appropriation de l'environnement urbain par le citoyen. Ces deux pistes guideront notre travail concernant la première hypothèse.

RECIPROCITE

Notre seconde hypothèse est que le processus d'interaction sociale repose sur l'activité perceptive et expressive des acteurs en présence. Plus précisément, le caractère problématique de la réciprocité de perspectives dans l'espace public urbain demande une élucidation des manières dont le citoyen relie ce qu'il observe à ce qu'il manifeste.

Convention

La première formulation rigoureuse de l'interaction sociale comme processus séquentiel fait de déterminations réciproques revient à G.H. Mead. Dépassant le simple schéma stimulus-réponse en vigueur à son époque, ce philosophe issu du pragmatisme américain propose une "matrice triadique" pour analyser l'échange interpersonnel : dans un premier temps l'individu envoie des signaux à autrui ; dans un second temps autrui perçoit ces signaux et y répond en altérant son propre comportement ; dans un troisième temps l'émetteur initial modifie son comportement de départ en fonction des actions de l'autre (Mead, 1962). Cette analyse réintroduit la dimension temporelle comme élément structurant de l'interaction sociale. L'interaction est toujours circonscrite par des configurations d'impulsions ; l'impulsion étant définie comme l'état d'un déséquilibre, comme le manque d'adaptation ou d'ajustement d'un individu avec son environnement sensible (Mead, 1938).

La réciprocité de perspective entre individus repose d'une part, sur l'instance permettant à l'individu d'appréhender son propre comportement comme un objet, la conception qu'il se fait de lui-même et le contrôle réflexif de l'action qui en découle (notion de *Self*) ; d'autre part, sur la communauté d'attitudes existant entre individus (normes, valeurs, croyances culturelles) et sur l'image qu'autrui renvoie de mon propre comportement ¹¹ (notion d'"autre généralisé").

Pour G.H. Mead, l'échange interpersonnel n'est possible que parce qu'existent des conventions de sens relatives aux expressions des individus, des "symboles signifiants" ¹² permettant de donner un sens aux actions, et

¹¹ Ce que C.H. Cooley appelle le "Looking Glass Self" (Cooley, 1902).

¹² G.H. Mead appelle "symboles signifiants" toute expression (geste, position, posture, son, etc.) ayant acquis une signification commune par un processus de conventionnalisation.

des normes de conduite partagées par les membres d'une même culture permettant de légitimer son propre comportement. La signification d'un comportement serait donc moins le produit d'un processus mental que celui de l'organisation sociale qui définit ces conventions et ces attentes normatives. L'interaction sociale serait un processus complexe d'ajustements réciproques reposant sur la capacité de l'acteur à sélectionner et interpréter les actions signifiantes d'autrui (processus d'interprétation perceptive) et à agir en retour de manière à valider le comportement d'autrui et à définir son propre rôle (processus de signalement). Cette double activité perceptive et expressive est donc moins l'objet d'une conduite subjective que la traduction de l'instance sociale, les impulsions sensorielles ne devenant opératoires au niveau de l'échange qu'à partir du moment où elles ont statut de signal et où elles sont normées.

En définissant la "face" comme un objet sacré (bien que séculier) à respecter et en fondant l'ordre de l'interaction sur des rituels de contact, E. Goffman reprend et précise la pensée de G.H. Mead. Pour lui, c'est le traitement des "apparences normales" qui caractérise la dialectique entre l'activité perceptive et l'activité expressive des individus coprésents. Si le problème de l'individu confronté à autrui est d'arriver à définir la situation sociale dans laquelle il se trouve et à "garder la face", il ne pourra le faire qu'en se fiant aux informations dont il dispose (c'est-à-dire à ce qu'autrui accepte de montrer) et en maîtrisant lui-même les attributs de sa représentation (Goffman, 1973). La vulnérabilité de la face conduit les individus à maîtriser leurs impressions et à se présenter aux autres de façon cohérente et convenable.

Les relations en public s'ordonnent de manière à ce que l'image de soi et d'autrui reste consistante, ne soit pas dépréciée et conserve son intégrité. Il convient toutefois de ne pas se méprendre quant à la conception goffmanienne du "soi" (*self*) : il s'agit d'un *self* fondamentalement situationnel produit par l'engagement dans l'interaction. C'est en effet par un travail de figuration (*face work*) adapté aux circonstances et aux situations particulières que les acteurs font en sorte de "garder la face".

En s'appuyant entre autres sur les analyses de E. Goffman, I. Joseph formule ce qu'il en est de la nature de la réciprocité de perspective dans l'espace public :

"Il faut souligner trois points importants : premièrement, dans la réciprocité immédiate, ce sont des expériences qui sont en jeu et non des consciences ; deuxièmement, cette réciprocité est toujours segmentée, inscrite dans un espace-temps défini et, troisièmement, la réciprocité est pragmatique, elle présuppose un jeu d'apparences concertées et non une logique de l'identité et de la reconnaissance." (Joseph, 1984)

Selon E. Goffman, la scène constitue l'élément fondateur de la vie publique, l'articulation entre perception et expression étant pensée à partir de trois instances complémentaires : le site, c'est-à-dire l'espace-temps auquel doit être rapporté le comportement, le code expressif à partir duquel l'activité de l'individu prend un sens et le rite qui permet la définition concertée de la situation.

Typification

L'apport de A. Schutz aux théories de G.H. Mead consiste à avoir approfondi le problème de la signification des actions et des ressources et procédures permettant d'atteindre cette signification. L'argument principal que développe ce sociologue et philosophe autrichien émigré aux Etats-Unis est que notre connaissance du monde et d'autrui est construite socialement. Cette construction se fonde sur un ensemble d'abstractions, de généralisations, de formalisations et d'idéalisations spécifiques pertinentes pour le but que l'on se fixe (Schutz, 1987). Dans la vie quotidienne nous sommes amenés à donner un sens aux actions d'autrui pour pouvoir agir de façon adaptée. Nous cherchons à comprendre ce qui guide autrui dans le déroulement de ses actions en lui imputant un projet initial et un but final. Le problème est que l'interprétation que je donne des actions d'autrui ne coïncide pas nécessairement à l'interprétation qu'il en donne lui-même ; mon point de vue (position spatiale) ainsi que mon expérience passée (situation biographique) sont en effet différents des siens. Pour que la condition de perspective réciproque soit remplie il faut que la connaissance des objets et l'interprétation des comportements restent anonymes et objectives ; qu'elles soient indépendantes de la situation particulière dans laquelle se trouve l'individu ainsi que de sa propre biographie :

"La pensée courante dépasse les différences de perspectives individuelles résultant de ces deux facteurs par deux idéalisations de base :

1) L'idéalisation de l'interchangeabilité des points de vue : j'admets -et je suppose que mon semblable fait de même- que si je change de place avec lui de telle sorte que son "ici" devienne le mien, je serai à la même distance des choses et les considérerai avec la même typicalité qu'il le fait lui-même actuellement ; en outre, les mêmes choses qui sont actuellement à sa portée seront alors à la mienne. (La réciproque est également vraie).

2) L'idéalisation de la congruence des systèmes de pertinence. Jusqu'à la contre-évidence, j'admets -et je suppose que mon semblable fera de même- que les différences de perspective tirant leur origine dans nos situations biographiques particulières ne seront pas pertinentes pour le but que nous proposons l'un et l'autre. J'admets aussi que lui et moi, ce "Nous" suppose que l'un et l'autre avons sélectionné et interprété les objets communs actuels ou potentiels ainsi que leur caractéristique de manière identique ou du moins de manière "empiriquement identique", c'est-à-dire de manière suffisante pour tous les buts pratiques." (Ibid.)

La typification joue un rôle déterminant dans l'idéalisation des perspectives réciproques, elle met en jeu un système de pertinence acquis au cours de notre socialisation et de nos expériences passées et se donne comme un ensemble de règles et de recettes qui se sont avérées bonnes pour agir de façon adaptée durant l'échange et dont on attend qu'elles continuent à l'être dans le futur. Reposant sur une "réserve de connaissances disponibles", la typification désigne le processus de sélection et d'interprétation des éléments utiles au déroulement de l'échange. Pour qu'un trait du comportement d'autrui soit sélectionné, il faut qu'il soit pertinent d'un double point de vue: d'une part, qu'on puisse le rapporter à des expériences passées (et donc l'avoir isolé de l'ensemble et mémorisé comme tel) ¹³ ; d'autre part, qu'il

¹³ Cela n'est pas toujours le cas : "Aussi longtemps que je vis dans mes actes, orientés vers leurs objets, ils n'ont aucune signification. Ils l'acquièrent si je les saisis comme

possède une opérationnalité pratique (qu'il permette de répondre à la situation à laquelle sont confrontés les interactants).

De plus, l'attribution d'un sens aux actions d'autrui requiert que l'on vive dans le même temps que lui, que l'on soit capable d'opérer la transition entre son expérience intérieure du temps (durée) et l'expression extérieure qu'il en donne (temps cosmique), que l'on unifie ces deux dimensions en un flux unique partagé. En effet, une action n'a de signification que comme occurrence constitutive du processus en cours, n'acquiert un sens qu'en fonction de ce qui précède et ce qui suit. Interpréter le comportement d'autrui suppose de vivre simultanément les mécanismes de rétentions et de protentions à partir desquels une action est produite, c'est-à-dire faire sien le temps intérieur vécu par l'autre (relation de syntonie).

Accomplissement

Largement influencé par A. Schutz et par G.H. Mead, H. Garfinkel ne va pas moins s'en détacher en posant comme hypothèse que l'interaction sociale repose fondamentalement sur une organisation endogène des actions pratiques des individus participant à l'échange (Garfinkel, 1967). Prenant le contre-pied de la théorie des symboles signifiants de G.H. Mead, le fondateur de l'ethnométhodologie affirme que les règles guidant les conduites des agents sont inhérentes à l'activité in situ et sont définies au cours même de l'échange. Les normes externes aux situations ne peuvent pas dicter la conduite à suivre au cours de l'échange puisqu'elles ne définissent pas les conditions concrètes de leur application.

Le concept d'*accountability* est essentiel à la compréhension de cette approche ¹⁴. Qu'il s'actualise sous forme de gestes, mouvements ou paroles,

expériences bien circonscrites du passé, et donc rétrospectivement. Seules les expériences que l'on peut se remémorer hors de leur actualité et dont on peut interroger la constitution sont donc subjectivement significatives. A supposer que cette caractérisation de la signification soit acceptée, existe-t-il une expérience de ma vie spontanée qui ne soit pas subjectivement significative ? Nous pensons que la réponse est oui. Mentionnons les simples réflexes physiologiques, tels le réflexe du genou, la contraction de la pupille, le clignement des yeux ou le fait de rougir; à cela s'ajoutent certaines réactions passives provoquées par ce que Leibniz appelle la vague des petites perceptions indiscernables et floues; ainsi que ma démarche, mon état d'âme, les manifestations de ma vie spontanée qui se traduisent par des caractéristiques de mon écriture interprétables par la graphologie, etc. On fait l'expérience de toutes ces formes de spontanéité involontaire lorsqu'elles ont lieu, mais elles ne laissent aucune trace dans la mémoire; en tant qu'expériences elles sont objet de perception et non d'aperception, pour emprunter encore à Leibniz un terme tout à fait approprié à ce problème particulier. Comme elles sont instables et ne peuvent être détachées des expériences qui les entourent, elles ne peuvent être énoncées ni remémorées. Elles appartiennent à la catégorie des *expériences essentiellement actuelles*, c'est-à-dire qu'elles existent simplement dans l'actualité de l'expérience et ne peuvent être saisies par une attitude réflexive." (Ibid.)

¹⁴ Pour un exposé détaillé de ce concept clé de la théorie de H. Garfinkel se reporter à (Quéré, 1989).

le comportement d'un individu délivre des indications empiriques sur le sens donné par l'acteur à sa propre action et à celle d'autrui et définit le cadre normatif à partir duquel il agit. Les informations délivrées par le comportement d'un individu peuvent indiquer le pourquoi et le comment de son occurrence parce que toute action est à la fois indexicale, réflexive, rationnelle et normative. Indexicale dans la mesure où le sens des expressions ne peut être donné sans le recours à des éléments du contexte pragmatique de l'échange (espace, temps, individus présents, etc.). Quand ce contexte change, la signification de l'expression change car elle se réfère à des états de choses différents¹⁵. Réflexive au sens où l'acteur donne une description de ses propres actions en même temps qu'il les réalise. Rationnelle dans la mesure où les actions sont produites méthodiquement selon la situation et reposent sur un certain nombre de propriétés formelles invariantes (standardisation, reproductibilité, typicalité, etc.). Normative enfin parce que les acteurs ne font pas seulement attention aux comportements en tant que tels mais aussi à leur "normalité" et leur à propos par rapport à ce qui s'est passé auparavant.

L'opérativité sociale de la perception réciproque des interactants repose moins sur la simple visibilité physique des corps que sur la "visibilité pratique des objets sociaux". Celle-ci consiste à rendre observable les règles suivies par chacun et "le processus même d'organisation du cours d'action dans lequel les partenaires sont engagés, en particulier ses médiations empiriques" (Quéré, 1989). Cela ne signifie pas pour autant que les individus doivent avoir conscience de l'ensemble de ces descriptions pour les actualiser ou en tenir compte, elles sont "vues mais pas remarquées" (*seen but unnoticed*). Il existe ainsi une relation de détermination réciproque entre les actions pratiques des individus (mise en visibilité du sens des actions et activité perceptive faisant émerger des formes signifiantes) et l'environnement sensoriel à partir duquel et sur lequel ils agissent (instrument de médiation et d'incarnation du sens des actions).

Bien que les diverses approches que nous venons d'évoquer mettent en jeu des présupposés théoriques différents (détermination exogène ou endogène des normes de conduite en public), elles supposent toutes le caractère socialement construit de la réciprocité des perspectives.

Nous retiendrons deux idées directrices à partir desquelles la question de l'articulation entre perception et expression est formulée : celle de la compétence perceptive des acteurs sociaux rendant possible le passage de l'action observable à l'action manifeste ; celle des procédures d'appropriation de l'environnement sensoriel dans la production du contexte spatio-temporel de l'interaction sociale. Nous traiterons de cette seconde hypothèse en rendant compte des savoir-faire perceptifs et expressifs nécessaires à la mise en forme de l'échange social.

¹⁵ C'est parce que les expressions indexicales ont des propriétés d'ordre qu'elles peuvent procéder d' "une réalisation pratique continue, inhérente à toute occurrence réelle de discours et de conduite courants." (Garfinkel et Sacks, 1970)

PARADOXE

Notre troisième hypothèse est que les relations qui s'établissent entre les modalités sonores et les modalités visuelles de coprésence qualifient les formes de relation en public. En particulier, la différence de nature entre l'instrumentation sonore et l'instrumentation visuelle de l'échange peut produire des situations sociales paradoxales. Nous parlerons dans ce cas de paradoxes sensoriels de l'interaction sociale.

Définition

Avant d'exposer la manière dont certaines analyses sociologiques ont abordé cette troisième hypothèse, il nous semble important de préciser ce que nous entendons par "modalité". Au sens le plus ordinaire du terme, la modalité désigne une condition ou une particularité qui accompagne un fait. Elle réfère moins à l'objet ou au fait lui-même qu'aux conditions entourant l'existence de ceux-ci.

Si la modalité trouve une acception précise dans la logique et la linguistique, elle relève d'une "logique du sens" (Deleuze) qui s'applique à la fois à l'interaction sociale et à l'environnement sensoriel.

D'une part, la subjectivité est indissociable de la notion de modalité car la modalité peut être définie comme "une expression qui ne se rapporte pas directement à ce qui existe mais introduit un point de vue, une perspective, une intention, un sentiment, une manière de voir les choses, une manière de les sentir et d'en parler" (Ortigue, 1985). Penser la relation intersubjective suppose ainsi une capacité à interroger ce qui singularise les subjectivités et leur connexion :

"La modalisation des attributions personnelles et des investissements de formes suscite une connexion des subjectivités : les partenaires se manifestent mutuellement leur manière d'éprouver la situation, les dispositions dans lesquels ils s'engagent dans l'association proposée ou sollicitée, leurs intentions, leurs préférences, leurs motivations et leurs perspectives ; et ils s'efforcent d'ajuster les unes aux autres ces modalités respectives de participation à la construction de leur association. Remarquons toutefois que cette connexion de subjectivités dépend de la place d'une configuration momentanée de positions et de la projection d'un schéma d'action." (Quéré, 1991)

D'autre part, penser les processus de construction du lien social ne semble pouvoir se faire sans questionner en même temps notre rapport au monde sensible. La notion de modalité s'applique alors de façon privilégiée aux phénomènes perceptifs :

"Au sens logique, la modalité désigne tout ce qui touche à la singularisation d'un processus quelconque, à son incorporation, à son instrumentation. A respecter ce trait, tout discours sur les modes d'individuation et les modes de socialisation devrait donc non seulement s'ancrer dans la phénoménalité, prendre l'observable à même ce qui apparaît à nos sens, à notre perception, mais encore considérer les conséquences logiques et méthodologiques engagées par toute investigation modale." (Augoyard, 1990).

Cette question de fond qui traversera l'ensemble de notre recherche nous amène non seulement à interroger les formes de l'échange social mais aussi les modes sensoriels d'appréhension de ces formes. Dit autrement, nous

essayerons de mettre à jour les liens existant entre la formalité de l'échange et les modalités sensorielles de l'action pratique.

Qualification

L'intérêt qu'a porté G. Simmel aux "relations de médiocre importance" l'a conduit à développer une théorie des formes sociales tout à fait originale. Cette sociologie formelle que d'aucuns appellent "formiste" relève moins d'une morphologie que d'une morphogénèse. En effet, les relations sociales sont appréhendées sous l'angle de leur *Formung* c'est-à-dire de leur "mise en forme" (Simmel, 1981). La forme simmélienne est davantage le résultat d'un processus de configuration que le substrat de formes préconstituées qui conditionneraient la vie collective. Pour rendre compte de ces "configurations cristallisées", G. Simmel développe une approche esthétique des relations interpersonnelles dans la mesure où il s'intéresse explicitement aux composantes sensorielles mises en jeu dans l'interaction sociale.

Dans essai intitulé "Essai sur la sociologie des sens" (Simmel, 1981), G. Simmel caractérise les formes d'interaction sociale selon le mode sensoriel mis en jeu. Cette ébauche de réflexion compare surtout la vue à l'audition.

Selon cet auteur la vue est le sens dominant utilisé dans les grandes villes. Le développement croissant des moyens de transports publics donnerait l'occasion au citadin de pouvoir ou devoir regarder autrui sans pour autant lui adresser la parole. L'oeil est pensé comme le médiateur par excellence de la perception réciproque : l'échange instantané de regard supposerait toujours la double action de percevoir autrui tout en se dévoilant simultanément à lui par la façon de le regarder. Ce dévoilement de soi par l'expression du visage serait de l'ordre de l'intime, laisserait transparaître "le fond de notre être" et l'invariabilité de notre caractère ; le visage serait la traduction la plus achevée de notre personnalité ¹⁶.

A l'opposé, l'oreille permettrait davantage de connaître l'état passager du locuteur, "l'écoulement de son être", puisque ce que nous percevons de lui se limite à des expressions sonores fugitives et momentanées. D'autre part, la différenciation entre l'organe de réception sonore (l'oreille) et l'organe d'émission phonique (la voix) limiterait la réciprocité de perception contrairement au regard qui exprime en même temps qu'il perçoit. Entendre et se faire entendre mettent en jeu deux organes sensoriels distincts et suppose même que l'auditeur reste momentanément muet durant le temps de l'écoute (on ne peut pas bien écouter si l'on parle en même temps et inversement). La communication sonore ne se limiterait pas à une relation dyadique mais serait susceptible de s'étendre à un nombre illimité d'individus comme cela est le cas par exemple dans un concert ou un discours.

La forme de l'échange social différencierait donc de manière significative selon le sens mis en jeu, tant au niveau du mode de connaissance d'autrui (éléments invariants de la personnalité ou au contraire état de l'individu à un moment donné) qu'au niveau du schéma relationnel qui lui est associé

¹⁶ G. Simmel a développé plus amplement cette idée dans un autre essai intitulé "La signification esthétique du visage" (Simmel, 1988).

(perception réciproque dyadique ou perception alternée multiple). L'oeil et l'oreille seraient ainsi complémentaires du fait de leur fonctionnement respectif et des possibilités différenciées qu'ils offrent.

Bien que ses analyses restent à l'état d'ébauche, G. Simmel a eu le mérite de montrer que les formes de l'interaction sociale ne peuvent être élucidées qu'en caractérisant précisément les propriétés des modalités sensorielles à partir desquelles elles sont instrumentées.

Domination de l'oeil

De nombreux penseurs de la vie publique ont insisté sur la domination de l'échange visuel sur d'autres modalités sensorielles. Reprenant les analyses de G. Simmel, W. Benjamin fait du flâneur la figure dominante du citadin moderne, caractérise l'expérience du flâneur à partir de la "catégorie de la vision illustrative" et définit la "flânerie" par le fait de se sentir regardé par tout et par tous (Benjamin, 1982). Plus près de nous, I. Joseph qualifie la flânerie comme "le régime de l'imaginaire citadin" (Joseph, 1984) alors que R. Sennett rend compte de l'évolution de l'espace public contemporain en insistant sur la primauté de l'"observation silencieuse" (Sennett, 1979).

Pour R. Sennett, la société intimiste actuelle transforme tous les phénomènes sociaux en problème de personnalité. La structure impersonnelle de l'échange dans l'espace urbain serait actuellement remise en cause par une conscience de soi et un narcissisme exacerbés de l'homme public. Les barrières interindividuelles que constituaient les rôles sociaux et qui permettaient la sociabilité publique tendent à s'estomper au profit de la visibilité généralisée des individus. D'une part, la personnalité de chacun devient soi-disant "transparente" pour autrui (l'individu s'exprime selon ses sentiments subjectifs plutôt que selon des conventions sociales) et d'autre part, l'architecture urbaine contemporaine rend visuellement accessible tout un chacun :

"L'International School s'est attachée à une nouvelle conception de la visibilité dans la conception des grands bâtiments. Des parois faites presque entièrement de verre encadré par de minces supports d'acier font qu'intérieur et extérieur de l'immeuble se confondent : cette technologie permet la réalisation de ce que S. Giedon appelle l'idéal du mur perméable, l'optimum de la visibilité. Mais ces murs sont aussi d'hermétiques barrières. La Lever House a été le premier exemple d'une conception architecturale selon laquelle le mur, bien que transparent, coupe totalement l'espace intérieur de l'espace extérieur." (Ibid.)

Le seul moyen de se protéger d'autrui est de garder le silence en public, de s'abstenir d'agir et de refuser l'échange verbal, bref, de s'isoler d'autrui. Le silence du citadin dans l'espace public n'est ainsi que l'expression du refus actuel des rapports sociaux, du déclin de la sociabilité. Plus précisément, la transformation de l'homme public en tant que "spectateur silencieux" rend compte du "paradoxe moderne de l'isolement au sein de la visibilité". Trois changements remarquables relatifs à l'instrumentation sensorielle de l'échange social seraient ainsi apparus depuis l'Ancien Régime :

- l'expression de l'homme public repose moins sur un système de conventions sociales impersonnelles (l'apparence visuelle comme masque et la parole comme signe) que sur la valorisation sociale de la personnalité (on

est ce que l'on paraît, la distance entre les apparences externes et les sentiments intérieurs tend à s'abolir) ;

- la complémentarité des canaux sonores et visuels s'effectue moins sur le mode de la redondance (rôles sociaux instrumentés par l'apparence et la parole) que sur celui du paradoxe (visibilité maximale et généralisée, neutralisation de l'échange verbal et isolement par le silence) ;

- les canaux sensoriels sont moins des instruments aux moyens desquels s'actualise l'échange social en public que des instruments par lesquels les individus s'isolent des autres et refusent le contact avec autrui.

Ces quelques analyses nous amènent ainsi à interroger les mises en forme paradoxales de l'échange en terme de hiérarchisation et de types de connexion pouvant exister entre la modalité sonore et la modalité visuelle. C'est à partir de cette approche que nous questionnerons les phénomènes de rupture, de précarité et d'indétermination des relations en public.

LE BALADEUR : ANALYSEUR DE LA SCENE URBAINE

Heuristique du singulier

Pour tester la pertinence et la validité de nos hypothèses il nous fallait trouver un objet d'étude empirique suffisamment précis pour rendre compte des phénomènes locaux et circonstanciés relatifs à l'interaction sociale et en même temps suffisamment large pour approcher la diversité des situations de coprésence mises en jeu dans l'espace public. Mais encore, si la perception de l'environnement est bien souvent passée sous silence dans l'analyse des formes de sociabilité urbaine sous prétexte qu'elle va de soi, notre recherche empirique devait permettre de problématiser ce domaine afin de passer outre le processus social de naturalisation dont elle est l'objet. Enfin, cherchant à expliciter les formes des relations en public telles qu'elles se donnent dans l'époque contemporaine, nous devons travailler sur un phénomène particulièrement significatif de notre temps. Ces différentes conditions nous ont ainsi amené à nous intéresser à l'usage du baladeur musical ¹⁷ dans l'espace public urbain.

Les vives réactions qu'a suscité un tel phénomène au moment de son apparition en 1979, nous laissait supposer qu'il constituait une étape importante, ou pour le moins révélatrice, de l'évolution du lien social actuel ainsi que du positionnement des individus vis-à-vis de l'environnement sensoriel urbain.

L'introduction de médiations techniques dans l'espace public constitue sans doute un des traits les plus marquant de son évolution actuelle. En particulier, l'environnement sonore urbain est de plus en plus "musicalisé" au moyen de techniques de diffusion électroacoustique de toute sorte. Que l'on se réfère aux dispositifs d'aménagement sonore d'un lieu ("musique d'ameublement" dans les aéroports, les ascenseurs, les centres commerciaux, etc.) ou à l'usage personnalisé d'objets transportables (chaîne stéréo portable, autoradio ou baladeur musical), l'espace public semble bel et bien soumis à un phénomène de médiatisation sonore. Comme nous allons le voir, ce phénomène va au-delà d'une requalification esthétique du paysage urbain, il participe d'une véritable rédéfinition des modes de sociabilité en public.

¹⁷ Dans la suite de notre recherche nous utiliserons indifféremment le terme français "baladeur" ou le terme anglais "walkman" pour désigner cet objet.

Trois évolutions connexes expliquent sans doute cette requalification de l'environnement urbain : l'évolution de la fonction sociale de la musique dans la société moderne, l'évolution des techniques de reproduction sonore et l'évolution de la sphère publique.

La fin du siècle dernier a été un tournant dans l'histoire de la musique. En effet, c'est à cette époque que commence à être diffusée de la musique en dehors de toute contrainte d'espace et de temps.

Jusqu'au XVIIème siècle, la musique était produite à des moments bien précis de la vie sociale (liturgie, fêtes, cérémonies de cour, funérails, banquets, etc.) ; elle scandait les grandes manifestations collectives -religieuses ou profanes- et était liée au rythme de la vie en société. Ensuite, avec l'apparition du concert public, la musique rassemble dans un lieu clos une petite fraction de la population (aristocratie puis bourgeoisie) ; elle reste circonscrite à l'intérieur de la salle de concert. Les performances musicales étaient soumises soit à des contraintes de temps (occasions particulières de rassemblements collectifs) soit à des contraintes d'espace telle que la salle de concert (Honigsheim, 1973), (Supicic, 1971).

Le début du XXème siècle est une période décisive dans l'évolution de la musique. Un certain nombre de musiciens prennent alors des positions esthétiques qui permettent d'intégrer l'environnement sonore ordinaire à la création musicale et qui remettent en cause la salle de concert comme lieu exclusif d'écoute musicale. D'une part, les musiciens futuristes italiens introduisent dans leur composition les bruits de l'ère industrielle. Un "bruitiste" tel que Luigi Russolo va même jusqu'à inventer des instruments sonores sophistiqués qui ne sont pas sans rappeler les machines que l'on trouve dans les usines de l'époque. (Russolo, 1916, édition française 1975). D'autre part, l'esthétique minimaliste d'Erik Satie, musicien français en marge des courants dominants de l'époque, annonce à plus d'un titre les mouvements musicaux qui se succéderont au cours du siècle. Sa fameuse *Musique d'ameublement* est à l'origine de ce qu'il est actuellement convenu d'appeler "musique fonctionnelle" ¹⁸.

Par ailleurs, le développement des techniques de reproduction permet à l'objet reproduit "de s'offrir à la vision ou à l'audition dans n'importe quelles circonstances" (Benjamin, 1983) et favorise l'introduction de sons médiatisés dans l'espace public. Celui-ci devient alors un espace de plus en plus marqué par l'occurrence de productions électro-acoustiques, que se soit par l'introduction de bruits de fond visant à accroître la consommation des

¹⁸ Jouée à l'occasion d'une exposition de tableau le 8 mars 1920, cette expérience musicale fut présentée au public par Pierre Bertin de cette manière : "Nous vous présentons pour la première fois, par les soins de MM. Erik Satie et Darius Milhaud, et sous la direction de M. Delgrange, pendant les entractes de la pièce la musique d'ameublement. Nous vous prions instamment de ne pas y attacher d'importance et d'agir comme si elle n'existait pas. Cette musique, spécialement écrite pour la pièce de Max Jacob "Ruffian toujours, truand jamais" prétend contribuer à la vie au même titre qu'une conversation particulière, qu'un tableau de la Galerie, ou que le siège sur lequel on est, ou non, assis. Vous en ferez l'essai. MM. Erik Satie et Darius Milhaud se tiennent à votre disposition pour tous renseignements et commandes." citation tirée de (Myers, 1959).

usagers des centres commerciaux (Greene, 1986), (Milliman, 1982), par l'émergence du design sonore, par la substitution des annonces sonores à la voix humaine (Grosjean, 1991) ou par la diffusion de musiques d'environnement telles que celles composées par Brian Eno ou Max Neuhaus.

La médiatisation sonore de l'espace public a donné lieu à nombre d'analyses qui ont mis en évidence des phénomènes de requalification spatio-temporelle de l'environnement urbain. Que l'on insiste sur le danger de la séparation entre un son original et sa reproduction électro-acoustique en terme de "schizophonie" (Schafer, 1979), sur le processus de déterritorialisation de la communication sociale (Vauchey, 1987), sur la production volontaire de "murs sonores" qui nous séparent acoustiquement d'autrui (Gumpert, 1987), sur la "perte de l'intervalle" due à la prégnance accrue de productions sonores continues (Dorflès, 1984) ou sur la neutralisation du sens par la répétition sonore généralisée (Attali, 1977), la médiatisation sonore de l'espace public modifie notre perception de l'espace et du temps en même temps qu'elle affecte notre relation à autrui.

Bien que le développement massif des technologies de la communication ait souvent donné lieu à des analyses qui présagent l'obsolescence des situations de coprésence, nous préférons voir dans cette médiatisation technique de l'échange le signe de transformations sociales qui n'ont été jusqu'à présent que peu repérées. Les cas limites de coprésence auxquels nous sommes alors confrontés constituent selon nous des révélateurs privilégiés de l'évolution de l'échange interpersonnel dans l'espace public. Plus précisément, l'usage individuel de médias sonores et la transportabilité des objets techniques semble bien produire des situations hybrides où se superposent deux types de sociabilité, l'une immédiate, l'autre médiatisée : "La communication mobile constitue le point d'aboutissement d'une transformation de longue durée de l'espace public et de l'espace privé. (...) Aujourd'hui, le "baladeur", le téléphoniste mobile, comme le flâneur de Baudelaire, transporte son espace privé avec lui. Il est dans la foule anonyme et branché sur la musique qu'il aime, il est absent de son domicile, de son bureau et en télécommunication potentielle avec le monde entier. (...) L'évolution sociale actuelle est sans doute moins celle de l'hypertrophie de l'espace privé (qui se scinderait en de micro-espaces individuels) que peut-être la mise en mouvement d'espaces privés au sein d'un espace public réaménagé où l'individu est à chaque instant ici et ailleurs ; seul et relié aux autres." (Flichy, 1991)

Si l'usage du walkman est l'archétype de cette forme de "communication nomade", de la fin définitive de l'emprise des contraintes spatiales ou temporelles de l'écoute musicale, il nous paraît constituer l'instrument par excellence d'une communication problématique. A ce titre, il permet un questionnement sur les conditions sensorielles minimales requises pour qu'une interaction sociale en public soit considérée et acceptée comme telle. Les multiples indéterminations dont il est porteur, les situations limites et paradoxales qu'il produit lui confère une valeur heuristique de toute première importance pour l'analyse des relations en public. En effet, l'auditeur-baladeur cristallise à lui tout seul une série de points critiques qui ne trouvent de résolution que partielles et momentanées.

Premièrement, il oscille en permanence entre espace public et espace privé sans qu'il soit possible d'établir le seuil entre ces deux domaines ni la nature

de celui-ci (Meyrowitz, 1985). L'absence de convergence entre son expérience sonore et son expérience visuelle le situe toujours à la limite de l'espace-temps d'autrui et relève d'une interpénétration du public et du privé qui prend des formes variables selon la situation.

Deuxièmement, vivant simultanément dans plusieurs mondes à la fois, entre réalité urbaine et imaginaire musical, il a plus que tout autre le loisir de passer d'une "province de signification" à une autre. Cette oscillation entre divers ordres de réalité fragmente sa perception du temps et entremêle des moments d'égarement à des moments d'attention à autrui. Son expérience vacille de façon très variable dans le sens de la présence à autrui ou dans le sens de l'absence et de l'absorption.

Troisièmement, son écoute secrète est à la fois une pratique individuelle et une pratique sociale dans la mesure où il la partage avec d'autres. Ni complètement pris dans le jeu du théâtre social, ni jamais totalement en dehors du groupe, l'auditeur-baladeur se place plutôt à la lisière de la société et se ménage un univers de réserve qui le positionne à la marge de la vie sociale sans l'exclure totalement.

L'équilibre précaire qu'il instaure entre le public et le privé, la présence et l'absence, l'intime et le social font de lui une figure contemporaine de l'étranger et du délinquant : "étranger" en tant qu'il opère la synthèse entre proximité et distance par rapport à autrui (Simmel) et "délinquant" en tant qu'il vit "dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace" (de Certeau).

C'est dire que l'intérêt que nous portons à l'auditeur-baladeur concerne moins l'individu qui adopte cette pratique que la situation et le positionnement social qu'il met en jeu. De ce point de vue, le walkman peut être pensé comme un phénomène contemporain remplissant toutes les conditions de la "singularité" : l'anonymat, l'impersonnalité, la pré-individualité et le nomadisme (Deleuze, 1969). A ce titre, il constitue un excellent analyseur du caractère problématique de l'espace public et permet d'aborder empiriquement les formes de contact et de seuil qui le caractérisent.

Au niveau méthodologique, cela signifie que notre propos sera moins de rendre compte des caractéristiques sociales de la population des usagers du walkman (étude socio-démographique) ou de chercher à comprendre ce qui conduit un individu à user du baladeur (étude de motivation) que d'explicitier les processus de mise en forme de l'interaction sociale à partir des spécificités situationnelles d'une telle pratique. Ce parti pris de méthode implique d'une part, une approche qualitative s'intéressant aux formes de l'échange social, aux contextes d'usage d'un objet technique tel que celui-ci et aux modes d'opérations davantage qu'au sujet qui en est l'auteur ; d'autre part, une démarche permettant de relier les savoir-faire et types d'appropriation relatifs à cet objet aux compétences interactionnelles de son utilisateur. Les actions et perceptions de l'auditeur-baladeur seront appréhendées comme les opérateurs articulant manières d'user du walkman et manières de régler les situations de coprésence.

Pluralité de convergences

Si le phénomène walkman a provoqué nombre de réactions au moment de son apparition, il n'a pas encore suscité de recherches sociologiques approfondies. Mises à part les quelques études exploratoires qui ont vu le jour il y a quelques années (Cave et Cotten, 1984), (Kouloumdjian, 1985), cet objet d'étude se singularise sans doute avant tout par l'absence de d'approches sociologiques le concernant. Davantage étudié sous l'angle de la psychologie (Lecourt, 1982), (Moch, 1985), (Vernier, 1987) ou de la psycho-acoustique (Huber, 1984), (Skrainar, 1985), nous disposons de quelques résultats empiriques de laboratoire mais ne savons pratiquement rien quand à son usage en milieu urbain.

Paradoxalement, les références ponctuelles à cet objet foisonnent dans de nombreux ouvrages mais se bornent bien souvent à reproduire le discours dominant sans aucune distance ou à réduire cet objet à une seule de ses caractéristiques. Ce média sonore n'est évoqué que pour susciter l'adhésion immédiate à une critique de la culture contemporaine (Finkielkraut, 1987), (Bloom, 1987), pour illustrer l'âge d'or de l'individualisme (Lipovetsky, 1983) ou bien encore pour retracer l'évolution des pratiques corporelles (Le Breton, 1990) ou pour conforter certaines théories postmodernistes (Virilio, 1990), (Baudrillard, 1986).

Peut être pouvons nous expliquer cette lacune par le fait que le walkman se range difficilement dans les catégories de recherche traditionnelles ayant trait à la communication. A mi-chemin entre le domaine des mass médias et celui de l'échange interpersonnel, le baladeur questionne la séparation de ces deux champs. Plutôt que de le classer dans les nouvelles technologies de la communication ou de le réduire à un instrument de coupure radicale avec autrui, nous tenterons de définir une troisième voie qui relèverait des "technologies de l'environnement". A ce stade de l'exposé, un bref détour s'impose avant de revenir plus précisément sur le cas du baladeur. Cette parenthèse devrait nous aider à situer le walkman par rapport à d'autres technologies et à expliciter l'approche que nous développerons pour l'étudier.

Nous appelons technologie de l'environnement tout dispositif technique de gestion des canaux sensoriels. Ces dispositifs participent de la production du contexte de l'échange en intervenant sur la relation interpersonnelle davantage que sur l'individu lui-même, au niveau des canaux sensoriels davantage qu'au niveau du message lui-même. En se situant au noeud où transite l'information lors des situations de coprésence, ces technologies médiatisent l'accès à cette information et filtrent certaines de ses composantes. Par l'écart qu'elles introduisent entre les propriétés et potentialités spécifiques à chaque canal sensoriel et les propriétés et potentialités du médium technique lui-même, ces dispositifs trouvent leur opérationnalité sociale en requalifiant l'environnement de façon tout à fait particulière. Ainsi, plutôt que de parler des situations en face à face *dans* un cadre physique donné, il est préférable de considérer celles-ci *en fonction* de ce cadre physique. Comme aime à le répéter G. Bateson qui ouvre cette approche à l'ensemble des processus écologiques, l'unité d'analyse finale est le système "organisme plus environnement" (Bateson, 1980).

Bien que très souvent négligés, ces dispositifs méritent pourtant toute notre attention. A titre d'exemples, nous incluons dans cette catégorie des techniques aussi différentes que l'éclairage électrique, les façades de verre ou la Musique Fonctionnelle Planifiée. L'éclairage électrique modifie notre rapport aux données sensorielles sans pour autant transmettre de message particulier (Mc Luhan, 1977), il autorise le maintien de la relation dans la durée (en particulier la nuit), qualifie les espaces propices à l'échange et affecte le rapport voir/être vu (Cauquelin, 1977).

Les glaces sans tain, miroirs réfléchissants et autres types de verre plus ou moins opaques et colorés permettent souvent de voir sans être vu, ils créent des images virtuelles ou déformées de la réalité (Missac, 1987) et constituent des barrières à la perception tactile et sonore (Sennett, 1987). En gérant les qualités de propagation de la lumière, l'éclairage électrique et les façades de verre affecte sans aucun doute les possibilités de perception visuelle réciproque et constitue des opérateurs de l'interaction sociale (Chelkoff et Thibaud, 1982).

De même, la Musique Fonctionnelle Planifiée (dont Muzak est le cas le plus connu) illustre bien ce que peut être une technologie de l'environnement sonore. Un certain nombre d'opérations sont mises en jeu pour produire cette "musique aplatie" destinée à être entendue sans être écoutée. Le travail d'orchestration et de sélection des instruments en fonction de leur "valeur tranquillisante", le filtrage et l'aplatissement des fréquences graves et aigues du son, la programmation des morceaux de musique et le mode de diffusion sonore utilisé (de nombreux petits hauts parleurs incrustés dans les parois) constituent un autre moyen de réguler les conditions de coprésence sonore (Le pouvoir des sons, 1978), (Greene, 1986).

Si nous reprenons à notre compte l'idée de M. Mc Luhan selon laquelle le substrat matériel des médias joue un rôle essentiel dans le message qu'ils transmettent et que ce message a trait à l'impact sensoriel qu'il produit (Mc Luhan, 1967 et 1977), un élément fondamental de sa pensée nous en éloigne. Pour Mc Luhan, la modification du rapport des sens produite par un nouveau médium est proportionnelle au nombre de personnes affectées et à l'intensité de l'action de celui-ci. Les médias affecteraient l'individu à partir des stimulations physiques qu'elles produisent sur lui et ne contiendraient une dimension collective qu'en fonction du nombre d'individus concernés. La restructuration des capacités sensorielles de l'individu est ainsi assimilée à des traits psychologiques particuliers (la "surchauffe" d'un seul des sens tendrait à provoquer l'allucination, les médias électriques nous plongeraient dans un état de torpeur et d'apathie, etc.). La dimension sociale des médias ne serait donc que la somme plus ou moins importante des effets individuels.

Prenant le contre-pied de cette hypothèse, nous pensons au contraire que l'opérationnalité sociale des médias - des technologies de l'environnement - se joue d'emblée au niveau de la relation intersubjective. Plutôt que de postuler un public "atomisé", nous pensons le collectif à partir de ce qui s'interpose et transite entre les individus. Les technologies de l'environnement seraient à considérer alors comme un cas particulier de "parasite" c'est-à-dire un tiers qui se place entre les individus, intercepte une relation entre deux pôles et constitue ainsi un élément structurant de l'intersubjectivité (Serres, 1980).

C'est ainsi qu'en approchant le walkman en terme de technologie de l'environnement, nous nous donnons les moyens de tester les trois hypothèses formulées auparavant.

Le choix d'étudier cette technologie de l'environnement plutôt qu'une autre se justifie sans doute par le fait qu'elle met fondamentalement en jeu la mobilité spatiale du citoyen. L'usage du walkman se donne en effet comme la forme la plus achevée de *musica mobilis*, c'est-à-dire de "musique dont la source, volontairement ou non, bouge d'un point à un autre, reliée au transport corporel du détenteur de la source" (Hosokawa, 1985). Grâce aux opérations complémentaires de miniaturisation et d'autonomisation, le baladeur peut être potentiellement utilisé n'importe où et n'importe quand ; c'est l'objet transportable par excellence. En questionnant la relation entre espace sonore et espace de transit, il nous renvoie à notre première hypothèse. Plutôt que de voir dans cet objet un simple gadget sans intérêt, nous le considérons comme un objet d'étude à part entière dans toute la complexité qui est la sienne :

"Une paire de mini-casques, par le moyen d'un récepteur radio ou d'un magnétophone, est suffisante pour construire objectivement un univers sonore, un micro-environnement et un espace dont la structure est très complexe et inclut des dimensions qui dépassent largement la taille et l'étendue de l'objet que le simple son en tant que phénomène acoustique. Cet espace, transporté, communiqué et produit par le son interagit avec notre espace personnel et subjectif, avec l'espace physique dans lequel nous nous trouvons, avec celui de notre mouvement, celui de la mémoire,..." (Ugo, 1987).

En tant qu'"écoute déterritorialisée", l'écoute au casque peut être appréhendée comme un nouveau type de stratégie urbaine consistant à établir une distance entre la réalité et le réel, entre les autres et soi-même et à "déconstruire" la cohérence de la ville sonore des planificateurs pour la "reconstruire" au moyen de pratiques spatio-phoniques singulières.

En outre, les rares observations de l'usage in situ de cet objet technique révèlent le caractère fondamentalement ambigu et équivoque de l'échange social qu'il implique. Selon que l'on se situe ou non du côté de l'auditeur-baladeur, la perspective que l'on adopte vis-à-vis d'autrui semble être sensiblement différente. Ainsi pouvons-nous comparer deux descriptions, l'une relative à l'expression de l'utilisateur du walkman et l'autre à sa perception. D'un côté, M. Augé reste indécis devant ces passagers casqués du métro parisien :

"Les plus jeunes, s'absorbent dans l'audition de musiques mystérieuses dont nous ne percevons rien, qu'éventuellement quelques grincements dus à un mauvais réglage. Pour le coup il n'y a plus rien à imaginer, même si le flou du regard ou la frénésie mal contenue d'un corps secoué de temps à autre par des rythmes qu'il faut bien dire intérieurs suggère au regard étonné du passager qui se découvre soudain sourd (malentendant comme on dit aujourd'hui, et c'est bien de malentendu, en effet, qu'il s'agit peut-être alors) quelque chose (mais quoi ?) des émois intimes, du vague à l'âme et de la mélodie des utilisateurs du walkman." (Augé, 1986)

De l'autre, A. Willener formule en quoi l'écoute au casque modifie sa perception de la réalité urbaine :

"En me promenant à New York, j'ai aperçu des employés de la poste ou de firmes de transport, reliés à un *walkman*, cassettes ou radio. J'ai alors décidé de me brancher à mon tour, comme beaucoup d'autres passants, ou d'occupants dans des files d'attente, ou

de passagers de métro. Il m'est apparu que les scènes urbaines étaient alors redéfinies, pour ce qui me concerne, en un réel comparable à celui qu'on a l'habitude de vivre au cinéma. Transporter avec soi un bain musical ne nous enlève pas du réel, mais transporte celui-ci ailleurs." (Willener, 1987)

Nous touchons ici du doigt notre seconde hypothèse. Pour aussi partielles et limitées qu'elles soient, ces deux expériences illustrent toute l'équivoque - le malentendu - qu'il peut y avoir à communiquer avec un auditeur-baladeur. A l'énigme que constitue l'expression de l'usager du walkman pour l'un correspond la mobilité perceptive et le transport imaginaire pour l'autre, si bien qu'aucun des deux n'arrivent à se situer complètement dans la même perspective que celui qu'il a en face de lui. Toutefois, plutôt que d'interpréter hâtivement l'usage du walkman comme une forme d'écoute a-sociale, cette pratique pose la question théorique de la différence entre communication intentionnelle et interaction sociale. Elle relève davantage d'un mode de communication anémique (Augoyard, 1989).

Enfin, en singularisant les conditions de perception sonore de l'auditeur-baladeur, l'écoute au casque restructure l'équilibre entre les sens et affecte l'appréhension visuelle du paysage urbain et d'autrui. L'usage du walkman ne peut être réduit uniquement à sa dimension sonore, il qualifie ce qui est donné à voir :

"C'est de cette manière que naît la ville-écran, la vidéo-citta : il s'agit d'une sorte d'appareil de télévision dépliant, où l'on peut se promener, et où le spectateur-flâneur promène lui-même son personnage dans les canaux aux échos étranges que sont les rues des centres commerciaux et des zones piétonnières, devant les vitrines ou dans les points d'animation. Et c'est le walkman (de la marque Sony) qui fournit la bande sonore." (Rath, 1986)

L'intrication de la perception sonore et de la perception visuelle telle qu'elle s'actualise à partir de l'écoute au casque ne manque pas de questionner les phénomènes d'intersensorialité et nous ramène à notre troisième hypothèse. Le problème sera alors de rendre compte des types d'articulation phono-visuelle qui se joue au niveau de cette écoute secrète et de comprendre en quoi ils affectent les processus de mise en forme de l'interaction sociale.

C'est ainsi que nous parlons de pluralité de convergences au sens où l'usage du walkman dans l'espace public concentre dans un même phénomène les trois hypothèses sur lesquels nous souhaitons travailler. Formulé autrement, le développement de la médiatisation sonore de l'espace public sera interprétée comme une manière d'intervenir sur le processus de contextualisation spatio-temporelle de l'interaction sociale. En tant que pratique singulière de l'espace urbain, l'accompagnement musical/sonore du déplacement du citoyen constituera le fil directeur de notre étude empirique.

Cette étude repose sur deux corpus complémentaires : d'une part, un corpus de 67 articles de journaux et de magazines américains recueillis aux Etats-Unis au cours de l'année 1989 (cf. annexe 1) ; d'autre part, un corpus de 32 entretiens réalisés à Seattle (USA) durant l'été 1990 (cf. annexe 2).

Le choix de travailler sur des données recueillies aux Etats-Unis se justifie par une raison d'ordre essentiellement pratique. Au début de notre recherche, en 1988, il n'existait pas de banques de données qui aient répertorié l'ensemble des articles publiés dans la presse française ayant trait au baladeur. Par contre, trois banques de données cataloguant les publications de périodiques américains existaient. A partir de ces trois banques de données (Magazine Index, Newspaper Abstracts, National Newspaper Index) nous avons recueilli plus de quatre vingt articles sur le walkman que nous avons sélectionnés en fonction de l'intérêt qu'ils présentaient (discours sur le baladeur suffisamment développé et ne se limitant pas à la simple évocation). Publiés entre 1979 à 1988, ces articles couvrent à la fois la période d'introduction du baladeur sur le marché (31 articles publiés entre 1979 et 1982) et sa période de banalisation (36 articles publiés entre 1983 et 1988).

Cinq types de périodique recouvrent le corpus étudié :

- les quotidiens à grands tirages nationaux : 10 articles tirés du New York Times, Wall Street Journal, Washington Post, San Francisco Chronicle, U.S. News and World Report, Chicago Tribune, USA Today, etc.

- les magazines de technique audio : 33 articles tirés de Billboard, High Fidelity, Audio, etc.

- les magazines musicaux : 8 articles tirés de Melody Maker, Rolling Stone, etc.

- les magazines d'actualité : 7 articles tirés de Time, People Weekly, Newsweek, etc.

- les magazines spécialisés : 9 articles tirés de magazines s'intéressant au sport (Skiing), à la technique (Popular Mechanics), à la santé (Prevention), à la consommation (Consumer Reports), à l'économie (Money, Chain Store Age).

Si de nombreux articles traitaient de plusieurs thèmes, nous avons tenté de les repérer à chaque fois par leur dominante. Six dominantes ont été retenus : la santé (effets physiologiques et danger pour la circulation routière - > 8 articles), la technique (innovations et évaluations -> 20 articles), l'économie (5 articles), le juridique (7 articles), les articles d'opinions explicites (21 articles), les usages particuliers du baladeur (6 articles).

Dans la grande majorité des cas et quelle qu'était la nature des articles, ils émettaient une opinion implicite vis-à-vis du baladeur. Ce premier corpus d'opinions collectives nous était utile pour rendre compte des représentations socialement légitimées dans et par la presse.

Cela nous a amené à nous rendre aux Etats-Unis et nous a permis de compléter notre bibliographie d'ouvrages américains de sociologie urbaine et de théorie de l'interaction sociale. Afin de conserver une cohérence culturelle au niveau de notre corpus empirique, nous avons décidé par la suite de réaliser une enquête auprès d'auditeurs-baladeurs américains. Cette enquête a été réalisée selon la technique d'entretiens semi-directifs, le propos étant alors de saisir les pratiques effectives du walkman telles qu'elles sont décrites par les usagers eux-mêmes (cf. annexes 3).

Pour cela, nous sommes allés à Seattle et avons choisi trois types d'espace public dans lesquels cette pratique est particulièrement développée : le centre ville (*downtown*), un parc urbain dans lequel se trouve un lac et où de nombreux joggers et skaters se retrouvent (*Greenlake*) et le campus universitaire. Nous abordions alors directement les usagers du walkman que

nous repérons grâce à la visibilité de leur écouteurs et nous leur demandions s'ils accepteraient d'avoir un entretien avec nous. En procédant ainsi, nous étions sûr d'avoir affaire à des auditeurs-baladeurs utilisant leur walkman dans l'espace public. Afin de disposer de suffisamment de temps, nous prévenions à l'avance que l'entretien serait assez long. En général, il durait entre une demi-heure et une heure et demie.

Si le nombre de refus a été assez important (environ un accord pour trois ou quatre refus), les raisons invoquées étaient plus en terme de manque de disponibilité de temps que le fait d'être déjà occupé à autre chose (bien souvent les personnes abordées étaient en train d'utiliser leur walkman). De plus, seulement quelques personnes (six ou sept sur plus de cent), dont en particulier des femmes, ont réagi violemment en considérant cette prise de contact comme une intrusion abusive dans leur territoire personnel. De cette passation d'entretien ressortait que contrairement à l'opinion courante les auditeurs-baladeurs ne refusent pas forcément les rencontres quand elles sont provoquées par autrui.

Dans un premier temps, nous montrerons en quoi l'usage du walkman fait de l'auditeur-baladeur un passant tout à fait particulier. L'analyse de l'objet technique, de son statut et du rapport de celui-ci à son utilisateur nous amènera à rendre compte du lien existant entre mobilité spatiale et perception sonore. En décrivant le processus d'individuation de l'auditeur-baladeur et en caractérisant le type de présence qu'il entretient avec le lieu traversé, nous dégagerons quelques pistes qui pourraient aider à formuler un modèle d'interaction sociale fondé sur la mobilité spatiale (Chapitre II).

Dans un second temps, nous nous intéresserons aux types de représentation sociale dont l'auditeur-baladeur est l'objet. En faisant une analyse lexicale des articles portant sur le phénomène walkman, nous tenterons d'explicitier les modes de typification appliqués à l'utilisateur du baladeur et nous repérerons les systèmes de pertinence et les logiques sociales qui les fondent. Cette partie nous permettra de formuler quelques propositions sur l'instance à partir de laquelle des processus cognitifs se traduisent au niveau perceptif (Chapitre III).

Dans un troisième temps, nous décrirons en détail les modes de perception et d'expression de l'auditeur-baladeur et montrerons en quoi ces conduites sonores ou visuelles sont problématiques au niveau de l'interaction sociale. En nous plaçant du point de vue de l'utilisateur du walkman, nous serons en mesure de saisir en quoi la médiatisation sonore de l'espace public participe d'une recontextualisation de l'échange interpersonnel. La question de la réciprocité des perspectives sera alors posée en terme de configuration sensible, c'est-à-dire de mise en forme des données perçues et exprimées (Chapitre IV).

Dans un quatrième temps, nous analyserons les divers processus transitoires mis en jeu dans l'espace public, que ce soit au niveau spatial ou au niveau interactionnel. En tentant de formaliser l'articulation entre ces deux niveaux nous serons à même de préciser la notion d'accessibilité et d'explicitier quelques paradoxes sensoriels de l'interaction sociale. La "problématisation des passages" dans l'espace public sera au centre des questions posées dans ce chapitre (Chapitre V).

Médiations mobiles

To hear the silence
that follows the word of oneself.

Murmurof the least stone

shaped in the image
of earth, and those who would speak
to be nothing

but the voice that speaks them
to the air.

And he will tell
of each thing he sees in this space,
and he will tell it to the very wall
that grows before him :

and for this, too, there will be a voice
although it will not be his.

Even though he speaks.

And because he speaks.

Entendre le silence
qui suit sa propre parole.

Bruissement de la moindre pierre

taillée dans l'image
de la terre, et ceux qui voudraient parler
pour n'être rien

que la voix qui les dit
au vide.

Et il contera
chaque objet qu'il voit dans cet espace
et il le contera au mur même
qui se dresse devant lui :

et pour cela, aussi, il y aura une voix,
mais ce ne sera pas la sienne.

Même s'il parle.

Et parce qu'il parle.

DISAPPEARANCES. 3 - Paul Auster

Le lien existant entre l'auditeur-baladeur et son walkman est loin d'être simple, et ce d'autant plus si on s'intéresse à l'usage de cette technologie sonore dans l'espace public. La question que nous nous posons dans ce chapitre et celle de l'"écoute mobile" comprise aux deux sens du terme : de la mobilité spatiale et de la mobilité perceptive. Toutefois, avant d'aborder cette question, nous devons comprendre pourquoi le "phénomène walkman" à suscité tant de réactions et d'incompréhensions de la part des non-usagers. Pour cela, nous passerons en revue les arguments bien souvent défavorables donnés dans les articles de journaux, arguments qui se sont habituellement limités à traduire les a priori de la représentation dominante du baladeur au début où il est apparu sur le marché. L'opinion commune consistait alors à émettre une série de critiques argumentées à l'aide de trois idées : les dangers physiologiques de l'écoute au casque, les risques d'accidents encourus par les usagers et leur refus de communiquer.

Dans la première partie de ce chapitre nous examinerons ces trois arguments et dégagerons les présupposés sur lesquels ils reposent ; présupposés qui empêchaient de rendre compte de la complexité et de l'ambiguïté du "phénomène walkman". Il s'agira moins de réfuter catégoriquement les arguments développés par les opposants à un tel phénomène que de mettre à jour les présupposés sur lesquels s'appuyaient ces arguments. Pour cela, nous ferons une lecture critique des arguments donnés par les journalistes dans leurs articles et confronterons ces arguments aux résultats des recherches menées en psychoacoustique concernant l'écoute au casque. Cette critique nous amènera à dégager quatre présupposés de base qui empêchaient de concevoir l'auditeur-baladeur comme un individu actif par rapport à sa perception.

Dans une seconde partie, nous aborderons le statut et l'évolution d'un objet technique tel que le walkman à partir de ses dénominations et de ses caractéristiques techniques. Nous montrerons qu'il peut être défini comme un "quasi-objet" et qu'il s'est transformé progressivement selon deux directions : une tendance au "minimalisme" (diminution des potentialités d'usage) et une tendance au "maximalisme" (accroissement des potentialités d'usage). Ces analyses nous conduiront à expliciter les relations multiples et variées qui existent entre l'auditeur et son baladeur ; relations que nous qualifierons en terme de "couplage auditeur-baladeur".

Enfin, dans une dernière partie, nous proposerons succinctement un "modèle véhiculaire" de la communication. Nous chercherons à comprendre le lien qui existe entre la mobilité spatiale et la perception médiatisée de l'auditeur-baladeur. En explicitant comment l'usage d'un objet technique tel que le walkman actualise un "mixage de présence", médiatise le rapport à l'environnement urbain et participe du processus d'individuation sensori-motrice de l'usager, nous dégagerons quelques idées directrices pour penser l'évolution de l'échange social dans l'espace public.

SENS COMMUN

Cette partie, ainsi que la partie suivante, s'appuie sur un corpus d'articles écrits entre 1979 et 1989. Ces articles retracent l'évolution du discours dominant concernant le "phénomène walkman" et font apparaître trois critiques majeures qui ont été adressées aux auditeurs-baladeurs : les dangers physiologiques encourus par les utilisateurs du baladeur, les risques d'accidents de circulation auxquels ils se prêtent et leur conduite soit disant "asociale".

Nous reprendrons successivement ces trois arguments en testant leur validité "scientifique" et en dégagant les présupposés sur lesquels ils reposent. Le second argument sera plus amplement analysé à partir d'un débat public ayant eu lieu à Woodbridge (New Jersey, USA) et concernant l'interdiction par les autorités locales de l'usage du baladeur sur la voie publique (cf. annexe 5).

La méthode utilisée ici consistera en une "déconstruction" du discours permettant de mettre en évidence les utilisations abusives des résultats de la psychoacoustique, les dérives sémantiques de certaines notions sociologiques et les jugements de valeurs masqués par des prises de position soit disant "objectives".

Dans une dernière partie, nous dégagerons les quatre présupposés de base qui empêchent de considérer l'auditeur-baladeur comme un individu disposant d'un savoir-faire pratique et actualisant une véritable activité perceptive et motrice à partir de son écoute au casque.

Dangers physiologiques

De nombreux articles insistent sur les risques physiologiques relatifs à l'écoute au casque. L'utilisateur du walkman pourrait perdre de son acuité auditive, voire, dans le pire des cas, devenir sourd :

"Walkman owners have yet again been warned that they could go deaf if they use their sets at high volume. (...) The National Deaf Children's Society claims that Walkmans produce noise levels of between 90 and 105 decibels and point out

that in industry '90 decibels for eight hours is considered harmful to hearing'."
(article 39) ¹⁹

" Les possesseurs de baladeur ont une fois de plus été avertis qu'ils pourraient devenir sourds s'ils utilisent leur modèle à haut volume. (...) La National Deaf Children's Society prétend que les baladeurs produisent un niveau de bruit entre 90 et 105 décibels et remarque que dans l'industrie 90 décibels pendant huit heures est considéré comme nuisible à l'audition."

ou bien :

"Hearing specialists measured the sound levels coming out of the earphones of three randomly chosen units and found that they easily exceeded the noise levels permitted by federal regulations for industrial workers. The result of prolonged use of the players at high volume setting, say the experts, could be permanent hearing loss. Occupational Safety and Health Administration rules prohibit any exposure of industrial workers to continuous noise levels higher than 115 decibels, the level reached or exceeded by the players at a volume setting of eight."
(article 33)

"Des spécialistes de l'audition ont mesuré les niveaux sonores sortant des écouteurs de trois modèles choisis au hasard et ont trouvé qu'ils peuvent facilement dépasser le niveau de bruit autorisé par les recommandations fédérales de l'industrie. Le résultat de l'usage prolongé du baladeur à un haut niveau sonore, disent les experts, pourrait être une perte permanente d'audition. Les règles de la Occupational Safety and Health Administration interdisent toute exposition des ouvriers de l'industrie à des bruits continus dépassant 115 décibels, niveau atteint et dépassé par les baladeurs à un réglage de 8 du volume sonore."

Ces exemples révèlent tout d'abord des simplifications abusives d'un point de vue acoustique, contextuel et pratique. Au niveau acoustique, tout spécialiste du son sait qu'on ne peut faire une mesure de bruit qu'à une fréquence donnée. Une valeur de 115 décibels ne veut rien dire si on ne la rapporte par à une fréquence précise à partir de laquelle la mesure a pu être faite ²⁰. Au niveau contextuel, l'assimilation des sons produits par le baladeur aux bruits industriels sous-entend qu'ils sont du même ordre. Alors que les seconds réfèrent habituellement à des sons continus, répétitifs et constants en intensité, les premiers sont beaucoup plus variables aussi bien dans le temps qu'en intensité ²¹. Au niveau pratique, une recherche sans

¹⁹ Pour les références des articles se reporter à l'annexe 1.

²⁰ La mesure 105 décibels peut avoir un sens si l'on parle de niveau de bruit équivalent (Leq) consistant à intégrer l'ensemble des niveaux sonores par fréquence. Dans ce cas, nous avons affaire à une mesure traduisant une moyenne dans un temps donné, mesure qui ne permet pas de rendre compte des variations d'intensité dans le temps. Dans les articles, à aucun moment il n'est fait mention de ce type de mesure.

²¹ Si certains types de musique, comme par exemple la musique hardrock, possèdent effectivement une faible dynamique sonore, cela est loin d'être le cas pour toutes les musiques. La référence aux bruits industriels n'est pertinente de ce point de vue que dans quelques cas et s'appuie sur une réduction abusive des contenus musicaux aux bruits industriels.

doute plus rigoureuse que celles citées ci-dessus a montré que les niveaux sonores atteints par les écouteurs ne dépassaient pas 110 décibels (A) et qu'ils dépendaient sensiblement de l'état des piles, des conditions d'enregistrement pour les cassettes et de la puissance du signal radio et distance de l'auditeur à la source d'émission pour l'écoute radiophonique ²². De plus, des phénomènes de distortion du signal acoustique apparaissent quand le réglage du niveau sonore dépasse la capacité de transmission des écouteurs, phénomènes qui peuvent limiter le niveau d'intensité acceptable par l'utilisateur (problème de qualité de la diffusion sonore).

Le discours sur les risques de surdité est parfois argumenté à l'aide de résultats de recherches expérimentales qui donnent un crédit scientifique à ce qui a été affirmé :

"Presumably, the growing legions of the plugged-in -more than 25 million Americans bought the little boxes in 1986- don't know, or if they knew, wouldn't care, about a 1984 Iowa study done on 16 college students. The students listened to music, at their usual volume, through headphones for 3 hours. Then researchers checked their hearing. Those who had kept the volume high -up to 104 decibels- showed symptoms from ringing in their ears to temporary damage that could have become permanent if use of the set hadn't been discontinued for a while." (article 61)

"Probablement, la légion croissante des branchés -plus de 25 millions d'américains ont acheté les petites boîtes en 1986- ne connaît pas, ou si elle la connaissait, n'y prêterait pas attention, à une étude de 1984 réalisée en Iowa auprès de 16 étudiants d'université. Les étudiants écoutaient la musique pendant trois heures, à leur volume habituel, avec des écouteurs. Puis les chercheurs vérifiaient leur audition. Ceux qui avaient gardé un haut volume sonore -plus de 104 décibels- montraient des symptômes de sifflement dans leurs oreilles à des dommages temporaires qui auraient pu devenir permanents si l'usage du baladeur n'avait été interrompu pendant un moment."

Nous avons ici un bon exemple de la pseudo-démonstration des problèmes que peuvent poser l'écoute au casque. En accord avec les citations précédentes, nous avons affaire à une **potentialisation des risques**. Il s'agit moins de montrer une perte effective d'acuité auditive des utilisateurs du walkman qu'une possibilité éventuelle. Cela se traduisait auparavant par la mesure des niveaux sonores maximaux diffusés par les écouteurs, et dans le dernier cas, par la construction d'une expérience de laboratoire dont on ne sait pas si elle correspond à une pratique réelle des utilisateurs. Jusqu'à présent, les avertissements auprès des auditeurs-baladeurs reposent sur deux

²² Nous disons que cette recherche est plus rigoureuse car elle précise autant que possible les conditions de mesure (réglage du volume sonore à 100%, bruit de fond ambiant à 38 dBA) et donne ses résultats dans une unité de mesure qui a un sens (le dBA, niveau d'intensité sonore qui prend en compte la courbe de sensibilité de l'oreille en fonction des fréquences). Parmi ces résultats, le niveau d'intensité sonore des sons diffusés par un lecteur de cassette varie de 94 à 102,5 dBA, celui des sons radiophoniques AM varie de 96 à 110 dBA et celui des sons radiophoniques FM varie de 90 à 109,5 dBA. (Huber, 1984).

présupposés complémentaires : l'écoute au niveau d'intensité sonore optimum et une durée d'écoute prolongée dans ces conditions (trois heures ou plus). Qu'en est-il alors de l'usage réel du baladeur ?

Trois articles citent les résultats d'études exploratoires effectuées à ce propos. La première étude consiste en une mesure effectuée in situ, dans l'instant :

" I see a significant number of 18-to-20-year-olds with hearing loss, and they are all regular users of headsets', says Dr. Maurice Miller, an audiologist and adviser to New York City's health department. Last year, Miller took a sound-level meter into Manhattan's streets and subways and asked 35 to 40 headset wearers if he could check the volume. He found levels ranging from 95 to 112 decibels." (article 61)

"Je vois un nombre significatif de personnes âgées de 18 à 20 ans avec une perte d'audition', dit le Dr. Maurice Miller, un audiologiste et conseiller au département de santé de New York City. L'année dernière, Miller emporta un sonomètre dans les rues et métros de Manhattan et demanda à 35 ou 40 porteurs d'écouteurs s'il pouvait mesurer l'intensité. Il trouva des niveaux sonores entre 95 et 112 décibels."

Le second étude donne des résultats moyens concernant le niveau sonore et la durée d'écoute par jour :

"Dr. Satoshi Koisumi of Hokushin General Hospital surveyed hearing acuity among 4,500 high-school students. Of 29 who had unexplained hearing problems, 21 turned out to be earphone addicts and played their cassettes one to four hours a day at an average of nearly 90 decibels (equivalent to passing subway train). Dr. Kunishige, another ear specialist, subsequently described six youngsters with hearing loss who listened on headphones for up to five hours a day. Both doctors admit that their evidence is circumstantial, and Kambe notes that the hearing deficits among the students he saw disappeared when they reduced their listening." (article 27)

"Le Dr. Koisumi de Hokushin General Hospital enquêta sur l'acuité auditive de 4500 lycéens. Parmi 29 qui avaient des problèmes d'audition inexplicés, 21 se sont avérés être des habitués des écouteurs et utilisaient leurs cassettes de une à quatre heures par jour à un niveau moyen proche de 90 décibels (l'équivalent du passage d'une rame de métro). Le Dr. Kunishige, un autre spécialiste des oreilles, décrit postérieurement six jeunes avec une perte d'audition qui utilisaient les écouteurs pendant plus de cinq heures par jours. Les deux docteurs admettent que leur constat est circonstanciel, et Kambe note que les déficits d'audition parmi les étudiants qu'il a vu disparaissaient quand ils réduisaient leur écoute."

La troisième étude est beaucoup plus nuancée que les précédentes et tient compte du niveau de bruit de fond :

" Royster's measurements of actual listening show that moderate levels are most common. For average (50th-percentile) listeners, average levels are equivalent to external diffuse-field sound levels of 52 dBA in quiet interiors, 71 bBA outdoors, and 83 dBA with typical, on-the-job background noise levels of 80 dB. The top tenth of the people surveyed -those who listened to the loudest music- used levels

equivalent to 64 dBA indoors, 83 dBA outdoors and 92 dBA with 80 dBA background noise." (article 55)

"Les mesures de Royster concernant l'écoute effective montrent que des niveaux modérés sont plus communs (que des niveaux intenses). Pour la moyenne des auditeurs (50%), les niveaux moyens sont équivalents à des niveaux en champ libre de 52 dBA dans des intérieurs calmes, 71 dBA dehors, et 83 dBA avec un niveau de bruit de fond typique au travail de 80 dB. Le dixième supérieur des personnes enquêtés -ceux qui écoutent le plus fort la musique- utilisent des niveaux équivalents à 64 dBA en intérieur, 83 dBA en extérieur et 92 dBA avec 80 dBA de bruit de fond."

Nous avons déjà montré que les caractéristiques acoustiques de l'écoute au casque varient en fonction de paramètres techniques relatifs à l'objet lui-même. Les trois dernières citations révèlent que cette variabilité dépend aussi du type d'usage qui est fait du baladeur. La durée d'écoute musicale, le réglage par l'utilisateur du niveau sonore et la prise en compte du bruit de fond urbain sont quelques aspects parmi d'autres qui amènent à relativiser le discours alarmiste des opposants du walkman. Nous ne prendrons pour exemple que le dernier de ces trois aspects, sans doute le plus largement ignoré. La dernière étude nous indique que le réglage des niveaux sonores émis par le walkman dépend du bruit de fond dans lequel se trouve l'auditeur-baladeur. Dans le discours courant des non-usagers, voire dans celui des spécialistes, tout se passe comme si les écouteurs constituaient de véritables écrans acoustiques aux bruits urbains. Ce **présupposé d'une décontextualisation sonore** de fait de l'écoute au casque a été remis en cause par une recherche américaine très rigoureuse datant de 1985 ²³. Les mesures des niveaux sonores émis par les écouteurs demandent ainsi à être rapportées au niveau de bruit de fond au moment de l'écoute. L'absence de prise en compte de l'environnement sonore urbain laisse supposer que ces mesures sont significatives en soi, dans l'absolu, alors qu'en fait elles ne le sont que de façon relative. Ainsi, la première étude qui donne des niveaux allant de 95 à 112 dB ne précise pas le niveau de bruit de fond qui existait alors dans les rues de Manhattan et dans le métro, elle ne permet pas d'évaluer objectivement les effets physiologiques produit par l'écoute au casque.

Les remarques ci-dessus ne font qu'illustrer le problème plus général de l'intégration des conditions de variabilité d'usage aux mesures des niveaux sonores diffusés par le baladeur. La manière dont les études menées jusqu'à présent résolvent cette difficulté est soit de négliger ces variations (cf. l'occultation de l'incidence du bruit de fond), soit de les réduire à des calculs

²³ Le résultat principal de cette recherche est que les écouteurs n'altèrent pas de façon significative le champ sonore qui atteint le tympan et ne procure pas de protection acoustique significative (Skrainar, Royster, Berger, Pearson, 1985). S'il est clairement démontré que ces effets varient selon le type d'écouteur employé (tests réalisés avec des écouteurs qui enveloppent complètement l'oreille, qui la recouvrent partiellement ou complètement), selon l'angle d'incidence des sons par rapport aux oreilles (tests réalisés pour des angles de 0° et de 90°) et selon les fréquences sonores pris en compte (tests réalisés pour des bandes de fréquences allant de 125Hz à 8kHz), dans aucun des cas il ne sont significatifs d'une protection auditive.

de moyennes. Nous sommes dans l'impossibilité d'avoir des informations sur la répartition des niveaux d'intensité dans le temps (les études donnent des niveaux moyens mais ne précisent pas s'ils correspondent à des dynamiques sonores importantes ou des niveaux relativement homogènes) et sur la répartition des durées d'écoute (les études donnent des temps d'écoute au casque par jour sans préciser s'il s'agit d'une écoute ininterrompue ou répartie en plusieurs moments de la journée). Pourtant, ces facteurs ne sont pas indifférents aux effets physiologiques produits puisque c'est avant tout le rapport des niveaux sonores réels au temps d'écoute en continu qui permettrait de les évaluer rigoureusement. Un rapide bilan rétrospectif des études que nous avons mentionnées montre qu'elles ont toutes été réalisées par des médecins et des spécialistes de l'audition. Même si à quelques reprises **la variabilité des usages du walkman** a tenté d'être prise en compte, elle ne l'a été que très partiellement. Les résultats de ces études se limitent en fait à statuer sur les effets physiologiques pour un bruit donné sans être capable d'évaluer dans toute sa complexité les caractéristiques et variations de ce bruit.

Pour résumer, cette réduction de l'écoute au casque à un simple traumatisme sonore ²⁴ amène les auteurs à faire fi des pratiques effectives des usagers, bref, à occulter les dimensions contextuelles de ce type d'audition. Loin de nier l'existence d'effets physiologiques néfastes auxquels s'expose l'utilisateur, notre analyse a essayé de montrer qu'en l'absence de prise en compte de ces facteurs contextuels aucune évaluation rigoureuse ne peut en être donnée.

Risques d'accidents

La seconde critique adressée au "phénomène walkman" est qu'il peut être dangereux au niveau de la circulation routière. Afin de mettre à jour cette question, nous nous intéressons au débat qu'ont suscité les ordonnances votées à Woodbridge (New Jersey, USA) consistant à interdire son usage dans les rues de l'agglomération ²⁵. Ce débat est intéressant car il a permis de confronter les détracteurs du walkman à des usagers. Là encore, nous ne cherchons pas à déterminer qui avait raison et qui avait tort, à confirmer ou

24 Un traumatisme sonore est défini comme l'action prolongée d'un bruit de forte intensité. Si nous avons vu que le bruit en question est calculé en terme de moyennes, l'évaluation de ses effets physiologiques suppose de même un auditeur moyen. Comme le remarque A. Gribenski : "les différences individuelles sont considérables ; certaines personnes sont considérablement atteintes, tandis que d'autres ne le sont pas avant un grand nombre d'années." (Gribenski, 1975)

25 Nous nous référons ici aux deux débats publics organisés par la municipalité de cette ville les 7 juin et 14 septembre 1982. Le compte rendu de ces débats a été retranscrit par le Municipal Council of the Township of Woodbridge et a été mis aimablement à notre disposition. L'ordonnance votée suite à ces débats se trouve en annexe 5.

infirmier les arguments donnés mais à analyser les présupposés qu'ils mettent en jeu.

Deux arguments majeurs dominaient le discours des élus locaux et des personnes qui voulaient interdire l'usage du baladeur dans les rues de Woodbridge. Le premier a trait au problème d'accessibilité aux informations sonores :

"The gentleman said something that when he is in his own car he can pay attention. My God, when you are driving that vehicle and you are not distracted you can tell when a fan belt is going, you can tell when something is wrong with your vehicle. When you have headsets on your head, you have stereos going like crazy, how can you hear what is going on, not only with your own vehicle but with what is around you ? "

"Le monsieur a dit que quand il est dans sa voiture il peut prêter attention (à ce qui l'entoure). Mon dieu, quand vous conduisez ce véhicule et que vous n'êtes pas distrait vous pouvez dire quand une courroie de ventilateur se casse, vous pouvez dire quand quelque chose ne va pas dans votre voiture. Quand vous avez des écouteurs sur les oreilles, vous avez une stéréo qui marche à fond, comment pouvez-vous entendre ce qui se passe, pas seulement dans votre propre véhicule mais de ce qui est autour de vous ? "

Le second argument posait le problème de l'attention perceptive des auditeurs-baladeurs :

"I think it is a good piece of legislation. There should be an ordinance against it and there are too many kids that are riding bicycles and there are people in the streets and are so oblivious to whatever is going around about them and not paying any attention except what is on the music, and somebody is going to get run over or have a bad accident."

"Je pense que c'est une ordonnance. Il devrait y avoir une ordonnance contre les baladeurs et il y a trop d'enfants qui font de la bicyclette et il y a des gens dans la rue et ils sont tellement inconscients de ce qui se passe autour les concernant et ils ne font attention à rien d'autre qu'à la musique, et quelqu'un se fait accrocher ou a un accident grave."

Ainsi, ce type de discours tend à définir l'utilisateur du walkman en des termes acoustique et perceptif. Cette position qui a conduit à voter les ordonnances opère en fait une double réduction : d'une part, elle suppose que l'écoute au casque empêche l'auditeur d'entendre des bruits urbains ayant fonction de signal ou d'alarme (l'intensité sonore diffusée par le baladeur étant maximale) ; d'autre part, elle suppose que l'auditeur est distrait par son écoute au casque (l'attention exclusive portée à la musique l'empêche de prendre en compte ce qui se passe autour de lui). Partant de ces deux hypothèses, l'utilisateur du walkman serait potentiellement dangereux pour autrui ou prendrait des risques inconsidérés pour lui-même. La responsabilité du législateur serait alors de prévenir les accidents en intervenant sur les situations à risques :

"I think a policeman can issue a summons for reckless driving if someone with the earphones on were the cause of an accident, or so on. That is after the fact ; what I intend to do by this type of legislation if we can prevent one death in our community or someone being injured, that is the responsibility we have as legislators."

"Je pense qu'un policier peut statuer sur un excès de vitesse si quelqu'un avec des écouteurs en marche est la cause d'un accident, et ainsi de suite. C'est après les faits ; ce que j'essaie de faire avec ce type de législation c'est d'empêcher une mort dans notre communauté ou quelqu'un qui serait blessé, c'est la responsabilité que nous avons en tant que législateurs."

Cette logique de la prévention est justifiée par la mise en évidence de cas limites qui font de l'auditeur-baladeur un individu dangereux, voire irresponsable. Toute l'argumentation des partisans de l'écoute au casque vise au contraire à montrer que l'existence de tels usagers (inaccessibles et distraits) reste à l'état virtuel, qu'il ne s'agit là que d'une **projection hypothétique** qui a peu de rapport avec la réalité. Les défenseurs du walkman s'appuient ainsi sur des exemples concrets qui illustrent le rôle actif que joue l'auditeur vis-à-vis de son écoute et qui remettent en cause la dichotomie radicale entre l'usager et le non-usager.

Le premier aspect est traité de multiple façons. La question de l'accessibilité sonore est parfois complètement niée :

"Now, if you want to take a test, I will put my earphones on, I'll set them up the volume I normally walk and I will hear your siren three blocks away."

"Maintenant, si vous voulez faire un test, je mettrais mes écouteurs en marche, je les réglerais au volume avec lequel je marche habituellement et j'entendrais votre sirène à trois pâtés de maison."

Ou bien elle peut être relativisée en jouant sur les possibilités et flexibilités d'usage du baladeur. L'inaccessibilité sonore ne serait pas donnée une fois pour toute mais pourrait être modulée selon la situation spatiale de l'usager ou selon la manière d'utiliser les écouteurs :

"To me, it would make sense to have an ordinance that if you cross the intersection the earphones ought to come off. If you don't take them off when you cross an intersection, you get a jaywalking ticket."

"Pour moi, ça aurait un sens d'avoir une ordonnance dans laquelle si vous traversez un carrefour vous devez enlever les écouteurs. Si vous ne les enlevez pas quand vous traversez un carrefour vous avez une contravention."

ou bien :

"This ordinance could have said, and I did write a letter and it was published in the News Tribune, asking that the ordinance be modified giving you the right to wear one earphone over one ear. That is not unreasonable request."

"Cette ordonnance aurait pu dire, et j'ai écrit une lettre qui a été publiée dans le News Tribune demandant que l'ordonnance soit modifiée afin de vous donner le droit de porter un écouteur sur une seule oreille. Ce n'est pas une demande irraisonnable."

Enfin, la prise en compte de ce qui se passe dans l'espace public, en particulier au niveau de la circulation routière, ne reposerait pas uniquement sur le canal sonore mais serait avant tout d'ordre visuel :

"I think of myself when I am driving a car, basically it is a very visual thing when the windows are rolling up and the air conditioner is on. I have not missed an ambulance yet because I always look in the rear view mirror, always looking around so you don't depend much on your hearing unless you are at a railroad stop or something like that. Stop, look and listen, that is really the only time."

"Je pense à moi quand je conduis une voiture, en fait c'est une chose très visuelle quand vos vitres sont montées et que la climatisation est en marche. Je n'ai pas encore manqué une ambulance parce que je regarde toujours dans le rétroviseur, je regarde toujours autour de moi alors vous ne dépendez pas beaucoup de votre audition sauf si vous êtes au croisement d'une voie ferrée ou quelque chose comme ça. Vous vous arrêtez, vous regardez et vous écoutez, c'est vraiment le seul cas."

Selon cette logique, même si l'on admet que l'écoute au casque coupe l'auditeur de l'environnement sonore, il ne faut pas en conclure pour autant qu'il est incapable de prendre en compte les situations potentiellement dangereuses auxquelles il est confronté. L'opposition des deux types d'argumentation se fonde en fait sur **la manière de poser le problème du rapport de l'auditeur-baladeur à son environnement**. Pour les "interventionnistes", l'usage du walkman détermine la situation dans laquelle se trouve l'auditeur et produit une décontextualisation de ce dernier. Pour les autres, la situation est le résultat de l'activité de l'auditeur, nous avons affaire à des procédés de recontextualisation de sa part.

D'autre part, les partisans du baladeur s'appliquent à remettre en cause l'opposition stricte entre l'usager et le non-usager telle qu'elle est formulée implicitement dans le discours de la prévention. La question de l'accessibilité aux informations sonores est reposée par des comparaisons de l'auditeur-baladeur avec d'autres groupes d'individus. Pour certains interlocuteurs, l'assimilation du port d'écouteurs à l'impossibilité d'entendre les signaux sonores ne constitue qu'un raccourci rapide qui n'a pas forcément de validité pratique :

"Now, you say the intent is even if he is not using them. I respectfully submit to you sir that if he is not using a headphone and it is not on, it is not in use but it is being worn. For example, in the winter time, if I want to wear earmuffs, that lessens the ability to hear a noise or a danger signal. Can I expect a police officer in this municipality to come up to me and issue a summons because I am wearing earmuffs ? It is capricious and arbitrary to assume that a person who is wearing a headphone or earphone is using them. Wearing them and using them are two different things."

"Maintenant, vous dites que l'ordonnance s'applique même s'il (l'usager) n'utilise pas ses écouteurs. Je vous soumetts respectueusement monsieur, que s'il n'utilise pas

ses écouteurs et s'ils ne sont pas en marche, ils ne sont pas en usage mais ils sont portés. Par exemple, en hiver, si vous voulez porter des protèges oreilles, ça atténue la capacité à entendre le bruit ou un signal de danger. Puis-je attendre d'un gendarme de cette municipalité de venir à moi et me faire une remarque parce que je porte des protèges oreilles ? C'est tendancieux et arbitraire d'assumer qu'une personne qui porte des écouteurs les utilise. Les utiliser et les porter sont deux choses différentes."

D'autres s'interrogent sur l'intérêt exclusif porté aux auditeurs-baladeurs et montrent l'arbitraire de ce choix :

"The other day I saw a kid from up my street, he came out and it looked like he had a jukebox on his back blasting away, riding his bicycle one hand, listening to that jukebox. What are you going to do if these kids have radios on their bicycles going full blast. Can they pay attention to what is going on around them and hear this music ? They are walking down the street eleven o'clock at night with this strapped on, full blast, they can't possibly pay attention to what is going around them. And they are annoying me, on top of it all, waking me up and if you don't let them wear them in their ears they are just going to play them wherever they are in the streets..."

"L'autre jour j'ai vu un jeune de ma rue, il arrivait et il semblait avoir un jukebox derrière qui faisait du vacarme, en faisant de la bicyclette d'une main et en écoutant ce jukebox. Qu'est-ce que vous allez faire si ces jeunes ont sur leur bicyclette une radio qui émet à son maximum. Peuvent-ils faire attention à ce qui se passe autour d'eux et entendre leur musique ? Ils marchent dans la rue à onze heures du soir avec ça avec eux, au volume maximum, de toute évidence ils ne peuvent pas faire attention à ce qui se passe autour d'eux. Et en plus ils me dérangent en me réveillant, et si vous ne les laissez pas les porter sur les oreilles (les écouteurs) ils vont juste les faire marcher (les 'jukebox') où qu'ils soient dans la rue ..."

Et que dire enfin des individus qui, du fait de leur infirmité, sont dans l'impossibilité physique de se prévenir eux-mêmes du danger par une écoute attentive ?

"Defensive driving teaches you that the horn is a signal to alert someone. The sound is to alert that you are coming by. If people would use their horn, if you get that volume up past four or five on the dial you cannot hear.

- You are using the horn to make him get out of the way assuming he is not deaf. I think you should drive in such a way if he is deaf or not deaf, you would not cause any danger to that man, that is defensive driving."

"La conduite défensive vous apprend que l'avertisseur est un signal pour alerter quelqu'un. Le son est pour mettre en garde de votre arrivée. Si quelqu'un utilise son avertisseur et si vous réglez votre volume (du baladeur) à plus de quatre ou cinq vous ne pouvez pas l'entendre."

- Vous utilisez l'avertisseur pour pousser le passant de votre chemin en assumant qu'il n'est pas sourd. Je pense que vous devriez conduire de telle manière à ne pas causer de danger à cet homme, qu'il soit sourd ou non, c'est ça la conduite défensive."

Ces exemples illustrent deux aspects de l'usage du baladeur qui sont souvent passés sous silence. D'une part, l'incapacité d'entendre les signaux d'alarme ou tout autre son indiquant un danger est tout à fait relative. Le fait de pouvoir comparer l'auditeur-baladeur à de simples passants protégeant ses oreilles du froid, puis aux adeptes du "ghetto blaster" et enfin aux personnes sourdes, montre bien l'existence de différents degrés d'accessibilité sonore. L'écart séparant le premier groupe dont l'audition n'est que peu affectée du dernier qui est absolument coupé de l'environnement sonore laisse la place à toute une palette de situations intermédiaires qui peuvent s'appliquer à l'utilisateur du walkman. D'autre part, les positions adoptées face au baladeur mettent autant en jeu le comportement du non-usager que celui de l'utilisateur lui-même. Projeter a priori l'inaccessibilité de l'auditeur-baladeur aux sons qui l'entoure, préférer le walkman au ghetto blaster parce qu'il n'est pas gênant ou adopter un style de conduite automobile "défensif" sont autant d'exemples d'implication de l'attitude du non-usager du walkman dans le jugement qu'il émet vis-à-vis de l'utilisateur.

Pour résumer, c'est une fois de plus la **question du contexte sensoriel** qui est à la clé du débat opposant les partisans et les détracteurs des ordonnances. La dimension contextuelle de l'écoute au casque est posée ici à partir de quatre aspects connexes :

- . le statut des sons dans les conduites en public : les sons fonctionnels tels que les signaux et alarmes sonores sont valorisés socialement par rapport aux sons musicaux "privés" ;

- . l'accessibilité à ces sons fonctionnels : le degré d'accessibilité à ces sons ne manque pas de reposer la question de la variabilité d'usage du walkman ;

- . le rapport entre les différents canaux sensoriels : bien que le canal sonore soit au centre des discussions concernant l'auditeur-baladeur, la prise en compte du danger routier repose aussi sur le canal visuel et interroge le rapport du visuel au sonore ;

- . la relation du non-usager du walkman à l'utilisateur : si la thématique de la sécurité routière consiste à protéger l'intégrité corporelle de l'individu, elle ne peut faire abstraction de la composante interindividuelle qui y est impliquée.

Refus de communiquer

La troisième critique adressée aux auditeurs-baladeurs est qu'ils refusent la communication. Les interprétations de leur perception sonore et de leur expression corporelle telles qu'elles sont formulées dans les articles sont significatives de ce type de critique. Dans un premier temps, nous analyserons les descriptions qui sont données de l'auditeur-baladeur et de sa perception puis nous expliciterons par la suite les présupposés des journalistes relatifs à la nature de la communication.

En ce qui concerne la modalité sonore, trois séries de verbes rendent compte de l'attitude perceptive supposée des utilisateurs. Ceux-ci s'isoleraient volontairement des bruits urbains (*isolate*) et empêcheraient leur accès

(*screen-off, shutt-off*). Mieux encore, ils les excluraient et les rejetteraient "à l'extérieur" (*drown-out, shut-out, tune-out, block-out*). Enfin, ils s'immergeraient dans les sons du baladeur et se replieraient sur eux seuls (*envelopped, immersed, surrounded, retreat into an imaginary soundscape, cocooning you in their own little music world*). Les prépositions *off, out* et *in* qui accompagnent les verbes mettent en évidence les trois opérations complémentaires à partir desquelles l'auditeur-baladeur se positionnerait dans l'espace sonore (respectivement : opérations de mise à distance, d'exclusion et de repli). Les métaphores spatiales de la muraille qui sépare et de la coquille qui enclos sont appliquées à l'écoute au casque ; celle-ci est alors interprétée en terme d'écran acoustique et d'enveloppe sonore ²⁶.

En ce qui concerne l'expression corporelle de l'auditeur-baladeur nous ne retenons que les descriptions de son visage qui illustrent le mieux, à notre sens, la manière dont il est perçu par les journalistes. Tout d'abord, les yeux sont mentionnés à de nombreuses reprises. Nous avons relevé des expressions voisines telles que "les yeux focalisés à distance moyenne" (*eyes focused in the middle distance*), "le regard lointain" (*faraway look*), "créature aux yeux vitreux" (*glassy-eyes creature*), "les yeux ternes" (*eyes glazed*), "les globes oculaires 'renversés'" (*eyeballs capsized*), "ces figures solitaires avec des regards fixes et droits devant eux" (*those solitary figures with fixed, straight-ahead stares*). Dans la mesure où les yeux de l'auditeur-baladeur seraient relativement inaccessibles (à cause du point de mire lointain et de leur opacité), ils permettraient peu l'échange de regard. Le sourire semble être le second trait caractéristique du visage : "un large sourire" (*a wide smile*), "souriant en secret" (*smiling secretly*), "un sourire énigmatique" (*enigmatic smile*). Alors que le sourire sert habituellement à exprimer un sentiment ou une appréciation, celui dont il est question ici reste problématique. L'impression qui se dégage de ces descriptions est bien résumée par ces deux propositions : "une expression venue d'ailleurs" (*out-of-this-world expression*) et "une expression hébétée et béate" (*a dazed beatific expression*). Le visage de l'auditeur-baladeur interrogerait plus qu'il n'exprimerait et n'autoriserait pas la réciprocité du contact visuel. Ces descriptions visuelles confortent les idées de coupure et de clôture dégageées auparavant dans la mesure où le visage se rapprocherait davantage d'un masque figé que d'un miroir renvoyant une image de soi et d'autrui adaptée à l'état de l'échange en cours.

Cette représentation de l'auditeur-baladeur vient alimenter l'argument selon lequel l'écoute au casque serait une pratique a-sociale. Les discours reposent souvent sur un **déplacement de la thématique de la coupure acoustique à celle de la coupure communicationnelle** :

"The plugged-in people are trying to escape the sounds and cares of ordinary life - the environment over which they feel they have lost control. They do this by

²⁶ Nous retrouvons ici l'image de la coquille telle qu'elle a été analysée par G. Bachelard (Bachelard, 1983). Par contre, nous n'avons pas retrouvé dans les articles des descriptions qui se rapprocheraient de l'image de la porte qui permet de penser la dialectique du dehors et du dedans.

creating their own environment, which they can control simply by manipulating a switch on their little machines. That naturally means cutting off communications with those around them." (article 56)

"Les personnes branchées essaient d'échapper aux sons et propos de la vie ordinaire -l'environnement dans lequel ils sentent qu'ils ont perdu le contrôle. Ils y parviennent en créant leur propre environnement qu'ils peuvent contrôler simplement en manipulant un interrupteur sur leurs petites machines. Cela signifie naturellement qu'ils coupent la communication avec ceux autour d'eux."

Dans ce fragment le lien interpersonnel est réduit à l'échange verbal direct. La référence aux "propos de la vie ordinaire" atteste de la valorisation des sons langagiers par rapport aux sons médiatisés. D'une part, nous avons affaire à une argumentation du "tout ou rien" considérant que l'usage de la parole est l'unique manière de communiquer. La coupure acoustique équivaudrait à la rupture de communication précisément parce que l'accessibilité à la voix d'autrui serait remise en cause. D'autre part, tout se passe comme si la communication ne mettait en jeu que le contenu sémantique de ce qui est transmis. En restant à ce premier niveau de l'échange, cette interprétation de l'écoute au casque est dans l'impossibilité de rendre compte de sa dimension métacommunicationnelle. Pourtant, l'usage du walkman est aussi une manière de définir les conditions et le cadre de la situation de coprésence :

"The growth of these things is another result of the 'me society'. These machines are very selfish. When someone is involved in loud music, they're sending out a signal to the rest of the world to be left alone' says Detroit Psychologist Gail Parker." (article 8)

"Le développement de ces choses est un autre résultat de la 'société du moi'. Ces machines sont très égoïstes. Quand quelqu'un est plongé dans une musique intense, il envoie un signal au reste du monde pour être laissé seul' dit le psychologue de Détroit Gail Parker."

Au-delà du jugement de valeur, cette citation révèle une **distinction à faire entre l'absence de communication et le refus de communiquer**. L'auditeur-baladeur empêcherait peut être la réciprocité de l'échange avec les individus coprésents (en refusant la conversation) mais maintiendrait par contre indirectement le contact avec autrui (en signifiant ce refus). Dès lors, la question est de comprendre ce qui se passe quand le contact est maintenu par le seul fait de signifier son refus.

Par contre, le comportement corporel de l'auditeur-baladeur est interprété comme un exemple de cette rupture de communication et non pas comme une manière de signifier ce refus (bien que le terme "signe" soit employé) :

"Perhaps no one worries that great group of people will all be moving (quite literally) to different drummers. Maybe it's not a sign of the breakdown of intercommunication, the isolation of man from his environment, and the surrender of consciousness to outside manipulation." (article 26)

"Peut-être que personne ne s'inquiète qu'un groupe important de personnes bougeront (littéralement) à différents rythmes. Peut-être que ce n'est pas un signe de la rupture de communication, l'isolation de l'homme de son environnement, et l'abandon de la conscience à une manipulation extérieure."

Dans tous les cas, nous retrouvons l'argument de l'isolement de l'utilisateur du walkman par rapport à son environnement. Selon la dernière description, l'utilisateur du walkman acquerrait une autonomie vis-à-vis d'autrui puisqu'il bougerait et se comporterait indépendamment des actions des individus coprésents. Sa gestuelle traduirait visuellement le temps imaginaire dans lequel il évolue et l'absence de coordination avec autrui. Pourtant, l'apparente autonomie des gestes de l'utilisateur tout comme l'expression figée de son visage ne présage en rien de son imperméabilité et indifférence au regard d'autrui. L'argument de la rupture de communication n'est en fait qu'une extrapolation de la perception de l'utilisateur en fonction de son expression corporelle. Formulé autrement, la communication n'est envisagée que sous la forme d'un échange symétrique dans lequel les individus occuperaient la même position les uns vis-à-vis des autres (réciprocité des perspectives) et prendraient en compte la présence d'autrui à la fois aux niveaux perceptif et expressif. Enfin, ces quelques fragments révèlent une ambiguïté quant à la manière d'interpréter l'écoute au casque : soit comme un usage passif et subi (rupture de communication), soit comme un usage actif et intentionnel (refus de communiquer).

Pour résumer, ce troisième type de critique de l'utilisateur du walkman repose sur deux a priori de la communication :

- . la communication est comprise exclusivement en terme d'échange direct et symétrique et pose le problème du rôle de l'environnement dans l'instrumentation de l'échange interpersonnel. De toute évidence, l'écoute au casque médiatise le rapport de l'individu à son environnement et par là-même le type de lien qu'il établit avec autrui. Dans la suite de ce travail, nous serons amenés à réfléchir aux formes d'échange qui remettent en cause la conception classique de la communication (situation de face-à-face, ajustement réciproque des corps, accessibilité et intelligibilité des paroles d'autrui).

- . la communication est érigée comme valeur en soi et pose le problème de la légitimité à ne pas communiquer ou à communiquer de façon différente que celle reconnue et admise socialement. Cette troisième critique de l'utilisateur du walkman ne fait que rendre compte de l'impossibilité des journalistes à saisir les nouvelles formes d'échange mises en jeu dans l'écoute au casque et de l'idéologie de la communication qui marque notre époque.

Activité de l'auditeur-baladeur

Les critiques adressées à l'utilisateur du walkman reposent en fin de compte sur une idée a priori du rapport qu'il entretient avec l'environnement. Si la coupure de l'auditeur-baladeur avec le milieu sonore urbain existe effectivement dans certains cas, cette modalité est stigmatisée dans le discours commun et est conçue comme la seule éventualité possible. Les détracteurs de l'écoute au casque font comme si le simple fait d'avoir des écouteurs sur les oreilles faisait basculer l'attitude d'ouverture au monde d'un individu à une attitude de fermeture sans qu'aucune situation intermédiaire ne soit envisageable. Cette approche présuppose un rapport déterminé et définitif de l'utilisateur à l'environnement ; elle est dans l'impossibilité de rendre compte du processus variable et pluriel par lequel ce rapport se construit.

Nous avons repéré quatre présupposés connexes qui font obstacles à une pensée dynamique de ce phénomène :

1. Le présupposé d'un usage unique du baladeur.

Tout se passe comme si le baladeur induisait un usage type auquel devrait se soumettre l'auditeur : écoute musicale sans interruption, à forte intensité sonore. Pourtant, l'extrême diversité des modèles de walkman et de leurs caractéristiques techniques ouvre un ensemble de possibilités instrumentales qui remet en cause la stricte dichotomie usage - non usage. Plutôt que de penser l'écoute au casque en terme de consommation d'objet respectant un mode d'emploi prédéfini, nous appréhenderons cette pratique culturelle à partir de ses modalités d'usage et des appropriations multiples auxquelles elle donne lieu.

2. Le présupposé d'un usage décontextualisé du baladeur.

Tout se passe comme si l'usage du walkman était indépendant de la situation sociale dans laquelle se trouve l'auditeur-baladeur. Une confusion est faite sur l'idée de décontextualisation : celle-ci n'est pas consubstantielle à l'écoute au casque mais n'est qu'une conséquence éventuelle de cette écoute ; l'idée de décontextualisation ne s'applique pas à l'usage du walkman en tant que tel (décontextualisation de la pratique) mais plutôt dans certains cas à la perception de l'utilisateur lui-même (décontextualisation sonore de l'auditeur-baladeur). De plus, cette approche laisse impensé le processus de recontextualisation à partir duquel se construit la relation de l'auditeur-baladeur avec autrui : nous avons moins affaire à une neutralisation pure et simple du contexte de l'échange qu'à une médiatisation de ce dernier.

3. Le présupposé d'un usage passif du baladeur.

Les deux présupposés précédents ne font qu'illustrer l'a priori de passivité de l'auditeur-baladeur face à son écoute ; tout se passe comme s'il se limitait à réceptionner des sons dont il ne possède aucun contrôle. Cet a priori vient pourtant contredire l'idée selon laquelle l'écoute au casque constitue une tentative pour maîtriser son propre environnement sonore. Plus fondamentalement, c'est la question de la construction mutuelle de l'individu et de l'environnement sonore qui est ici posée. Dans la partie qui

suit nous montrerons comment l'écoute au casque participe du processus d'individuation de l'auditeur-baladeur en mettant en jeu une écoute active.

4. Le présupposé d'une redondance des sens

Bien évidemment les discours portent essentiellement sur la question de la perception sonore. Toutefois, quand ils intègrent la dimension visuelle, tout se passe comme si l'utilisateur du baladeur appréhendait l'environnement de la même manière avec l'oeil ou avec l'oreille (repli sur soi, refus de communiquer, etc.). Cette équivalence des sens pose problème dans la mesure où l'environnement sonore de l'auditeur-baladeur est l'objet d'une médiatisation électro-acoustique qui n'a pas son équivalent au niveau visuel. Si l'écoute au casque affecte la perception et l'expression visuelles de l'utilisateur c'est de manière indirecte. Il nous faudra par la suite analyser en quoi ces deux sens (audition et vision) actualisent un rapport de l'individu à l'environnement selon des modalités propres à chacun d'eux.

QUASI-OBJET

Le walkman, en tant qu'objet technique, mérite sans aucun doute notre attention. L'extrême diversité et maléabilité de ce mode de diffusion sonore nous amène à rechercher ce qui le caractérise en propre ainsi qu'à saisir les différentes étapes et évolutions qui ont marqué sa conception. L'intérêt porté à ses possibilités techniques permet de préciser les conditions de perception qu'il implique. Pour tout dire, en nous intéressant aux caractéristiques techniques de cet objet nous cherchons à expliciter le type de médiation sensorielle qu'il met en jeu c'est-à-dire les contraintes et potentialités perceptives qu'il laisse à l'usager. Dans un premier temps, l'analyse des termes désignant cet objet nous aidera à apprécier son statut ainsi qu'à évaluer la manière dont il a été intégré à la vie quotidienne du citoyen. Cette partie nous amènera à questionner la validité de la notion de "quasi-objet" pour caractériser le walkman. Dans un second temps, l'inventaire de ses caractéristiques techniques nous permettra de le spécifier plus précisément et de saisir l'éventail des possibilités et des contraintes relatives à son usage. Enfin, l'idée de couplage entre l'auditeur et le baladeur nous apportera des éléments de réponse quant à la question du "quasi-objet" telle que nous l'aurons formulée précédemment.

Dénominations

Le nom de *walkman* comme celui de sa traduction française "baladeur" illustre bien **une ambiguïté fondamentale de cet objet**. La série de glissements sémantiques des termes désignant ce mode de diffusion sonore traduit une véritable difficulté à fixer définitivement son statut. Tout d'abord **la pure dimension technique** est parfois mise en avant. Il est fait référence dans les articles au "système de lecteur-de-cassette-et-écouteurs" (*cassette-player-and-earphones system*) et à la "dernière technologie audio" (*latest audio technology*). Ces deux appellations insistent sur le caractère sonore de cet objet. Dans le premier cas l'accent est porté sur ses différentes composantes (lecteur de cassette et écouteurs) alors que dans le second c'est l'aspect de la nouveauté technique qui prime. L'originalité du baladeur semble ainsi moins reposer sur des perfectionnements techniques sophistiqués que sur le

rapprochement inattendu de deux fonctions jusqu'alors distinctes ²⁷. Mais le caractère accessoire, voire insignifiant de cet objet est aussi mentionné. C'est ainsi que l'on qualifie le walkman de "nouveau gadget" (*new gadget*) ou qu'on l'associe à d'autres produits complètement banalisés : le Kleenex, le Tampax, le ruban de Scotch du monde de la stéréo" (*the Kleenex, the Tampax, the Scotch tape of the stereo world*). La musique est à ce point présente dans la vie quotidienne que ce mode de diffusion sonore passe pratiquement inaperçu ou pour le moins ne suscite plus de vives réactions comme à ses débuts ²⁸. L'aspect novateur de cet objet s'estompe alors au profit de sa banalisation, la dimension technique perd alors de son impact.

Une autre manière de faire référence au baladeur consiste à le nommer à partir de **caractéristiques qui lui sont propres**. En particulier la dimension du boîtier est souvent mise en avant, on parle de "jouet transistor" (*transistor toy*), de "petite boîte" (*little box*) ou de "minuscule cassette" (*tiny cassette*). La seconde propriété remarquable renvoie par ailleurs aux écouteurs et à leur légèreté : "écouteurs poids-plume" (*featherweights headphones*). Ainsi nous retrouvons deux aspects essentiels de cet objet mais cette fois-ci moins à un niveau technique (exception faite de la référence aux transistors) qu'à un niveau pratique. Le walkman est alors appréhendé en fonction de sa maléabilité et de sa taille c'est-à-dire déjà à partir de ses conditions d'usage. De l'objet en tant que tel nous passons imperceptiblement à l'usage de l'objet. D'ailleurs nous avons relevé à plusieurs reprises des indications sur l'usage individuel qu'il implique : "lecteur de cassette personnel" (*personal cassette player*), "stéréo personnel" (*personal stereo*). Mais si le baladeur reste fondamentalement lié à un seul utilisateur, des informations précisent cette remarque. Un des traits tout à fait significatifs est que l'on puisse presque mettre le boîtier dans sa poche : "stéréo de poche" (*pocket stereo*), "la nouvelle stéréo personnelle de poche" (*the new personal pocket stereo*). Jouant sur le sens figuré comme sur le sens propre, ces expressions nous rapprochent des manières de porter cet objet et par là-même de son contexte d'usage. C'est en effet ce qui se produit avec les termes tels que "lecteur attaché-à-la-hanche" (*clip-to-the-hip tape player*) ou "stéréo qui-entoure-la-hanche" (*hip-hugging stereo*). Cette fois c'est définitivement l'usage de cette petite boîte qui est mis en jeu ; le fait de l'accrocher à la taille constitue un élément suffisant pour qualifier le produit en question. Remarquons qu'ici le

²⁷ Dans une monographie cherchant à retracer la genèse du walkman P.R. Nayak développe cet argument : "Dans le monde des magnétophones, l'idée d'Ibuka était une hérésie. Il mélangeait deux fonctions. Traditionnellement, les écouteurs étaient censés augmenter l'utilité des magnétophones, et non pas y jouer un rôle essentiel. Cette conception était si profondément ancrée dans les esprits que si Ibuka n'avait pas fait le rapprochement entre un magnétophone incomplet et des écouteurs inachevés, le Walkman serait peut être resté sur une petite voie de garage de l'histoire de la musique." (Nayak et Ketteringham,1987)

²⁸ Les deux articles dans lesquels apparaissent ces termes ont été écrits respectivement en 1983 et 1988 c'est à dire plusieurs années après l'introduction du baladeur sur le marché.

baladeur peut accompagner son usager de partout sans pour cela être une contrainte pesante.

Deux autres éléments caractérisent le baladeur par ses **modalités d'usage**. D'une part les conséquences de l'écoute au casque sont explicitées dans les expressions "appareil dans-vos-oreilles" (*in-your-ear device*) et "lecteur de disco silencieux" (*silent disco player*). Celles-ci insistent sur l'originalité de cette écoute secrète qui serait aussi silencieuse. D'autre part l'activité même de l'usager semble constituer un indice suffisant pour évoquer l'objet. Le déplacement sémantique est déterminant et met en jeu bien souvent des verbes d'action : "équipement sonore pour-se-déplacer" (*kind of on-the-go sound gear*) ou "stéréo-pour-aller" (*stereo-to-go*) en référence aux plats cuisinés à emporter des restaurants. Ainsi la combinaison de ces deux propriétés donne lieu à des termes comme "ubiquité transistorisée de la musique" (*transistorized ubiquity of music*) ou "lecteur et écouteurs miniatures ubiquitaires" (*ubiquitous miniature tape deck and headphones*). Le caractère ubiquitaire du baladeur n'est pas sans signification. En transportant cet objet de partout avec lui, l'usager lui donnerait un statut privilégié. Nous allons comprendre en effet comment cette petite boîte a priori insignifiante est parfois personnifiée, elle jouerait alors le rôle d'un fidèle compagnon.

Le nom même de *walkman* est ainsi tout à fait révélateur. Si nous pensons avoir illustré la manière dont les glissements sémantiques vont dans le sens d'une personnification de cet objet (des caractéristiques techniques à l'objet ordinaire, du contexte d'usage à l'usage en tant que tel), cette appellation désormais classique franchit une dernière étape en renvoyant à l'usager lui-même. L'intégration dans ce néologisme du substantif "homme" (*man*) favorise une association directe entre l'objet et son usager, et ce d'autant plus que le verbe "marcher" (*to walk*) qui lui est accolé ne peut logiquement s'appliquer qu'à ce dernier. Paradoxalement, *walkman* désigne l'objet alors que la concaténation de chacun des deux mots qui le forment renvoie davantage aux attributs de son usager. Cette ambiguïté terminologique se retrouve d'ailleurs dans d'autres marques ou modèles, nous en tenons pour preuve une série d'imitations telles que *Run Man*, *Young Man*, *Record Man*, *Disc Man* ou même *Sound Partner*.

Le meilleur exemple de ce **glissement sémantique de l'objet à son utilisateur** se trouve sans doute dans une anecdote tirée d'un article de journal. Bien qu'écrit avec ironie, cet article personnalise à l'extrême le baladeur :

"Now I'm worried about my 13-year-old granddaughter, Susy. She has taken up with a device called a Walkman. Now, I know that there may be worse companions. She could be hanging out, as they say, with delinquents of various stripes. She could have evil companions who induce her to neglect her homework, eat prodigiously and unwisely and dump her clothes on the closet floors. Thank goodness, she is mercifully spared all these sinister influences. But I don't know what she's getting from her constant companion, the Walkman. I can't ask the classic question propounded by mothers and grandmothers when the young bring home new friends : "Who are your parents ?" This fellow obviously hasn't any parents. I can't judge by his clothes or his haircut if he is a tidy, respectable type.

Nor by his conversation because I've never heard a word he's said. But he sure has my child Susy mesmerized." (article 59)

" Maintenant je m'inquiète pour ma petite fille de 13 ans, Susy. Elle s'est prise d'amitié pour un appareil nommé Walkman. A présent je sais qu'il peut y avoir de pires compagnons. Elle pourrait "buller", comme ils disent, avec des délinquants de toutes sortes. Elle pourrait avoir de mauvais compagnons qui la poussent à négliger ses devoirs de classe, à manger démesurément et imprudemment et à ranger ses vêtements n'importe comment. Dieu merci, elle est heureusement épargnée de toutes ces sinistres influences. Mais je ne sais pas ce qu'elle obtient de son inséparable compagnon, le Walkman. Je ne peux pas poser la question classique des mères et des grands-mères quand le jeune amène un nouvel ami à la maison : "Qui sont tes parents ?" Evidemment ce garçon n'a pas de parents. Je ne peux pas juger par ses vêtements ou sa coupe de cheveux s'il est du type ordonné ou respectable. Pas non plus par sa conversation parce que je n'ai jamais entendu un mot de ce qu'il dit. Mais il fascine certainement ma petite Susy."

Dans ce bref extrait le pas est franchi. Le walkman est considéré comme un compagnon de tous les jours bien que toutefois assez extraordinaire. Pour caricaturale et irréaliste qu'elle soit, cette métaphore n'en demeure pas moins riche d'enseignement. Elle met en évidence la place tout à fait singulière attribuée au walkman dans la vie de tous les jours. Au-delà de la présence constante de cet objet, l'anecdote questionne la dialectique originale de l'objet et du sujet. Le baladeur ne semble pouvoir être réduit à un simple objet parmi d'autres et pourtant il n'est bien évidemment pas sujet à part entière, il semble s'interposer entre l'utilisateur et les autres sans pour cela être lui-même un pôle de la relation. Quelle est le degré de validité de cette représentation et comment, si cette représentation s'avère justifiée, interpréter un tel statut ?

A l'analyse nous sommes proche de la définition des "quasi-objets" qu'en donne M. Serres : "ce quasi-objet n'est pas un objet, mais il en est un néanmoins, puisqu'il n'est pas sujet, puisqu'il est dans le monde, il est aussi un quasi-sujet, puisqu'il marque ou désigne un sujet qui, sans lui ne le serait pas" (Serres, 1980). C'est bien de cela qu'il s'agit, d'un tiers qui se placerait au niveau de la relation et qui de ce fait serait à la fois inséparable du sujet (de l'utilisateur) et néanmoins distinct de lui. Comment le baladeur intervient-il sur les modalités perceptives de l'utilisateur et par là même comment participe-t-il à la constitution du sujet percevant ? Pour répondre à cette question nous devons préciser ce qu'il en est des possibilités et des caractéristiques de cet accessoire. Nous nous appuyerons pour ce faire sur des articles de revues techniques ou de magazines de défense des consommateurs ainsi que sur des recherches ayant trait à la psycho-physiologie de la perception.

Contraintes et potentialités

Les caractéristiques techniques du baladeur ne sont pas fixées une fois pour toutes. Si de très nombreux modèles sont disponibles sur le marché, chacun d'eux se démarque des autres par les fonctions qu'il possède, les accessoires qu'il comprend et les propriétés qu'il implique. C'est ainsi que de multiples variations traversent cet objet : du simple récepteur radio au cassette-

enregistreur professionnel, muni ou non de hauts-parleurs, de touche de retour en arrière etc. Plutôt que de passer en revue l'ensemble de ces propriétés, alors que nombreuses d'entre elles renvoient à la chaîne stéréo domestique, nous préférons porter notre attention sur celles qui sont propres au baladeur. Nous sommes ainsi amenés à distinguer trois aspects de cet objet: son autonomie, ses conditions d'utilisation et les conditions d'écoute qu'il implique.

AUTONOMIE ET "PORTABILITE"

Trois critères permettent ou favorisent l'autonomie du baladeur : sa taille et son poids, son système d'alimentation et le mode d'attache du boîtier. Remarquons tout de suite que ces critères doivent être mis en relation avec le nombre et la sophistication des fonctions de ce mode de diffusion électroacoustique. Ainsi le baladeur est soumis à deux types d'évolution parallèles relativement contradictoires, la recherche croissante des conditions d'autonomie et de "portabilité" ou bien la tendance à la plurifonctionnalité de l'objet et à une meilleure qualité d'écoute.

Dans le premier cas nous avons répertorié un certain nombre de modèles qui se limitent exclusivement à la fonction de lecture. Le problème pour les concepteurs était alors de produire un appareil aussi léger et petit que possible. Entre les premiers prototypes datant de 1979-1980 et ceux proposés deux années plus tard, l'effort a été à ce point probant qu'on a pu distinguer différentes "générations". Toutefois, comme le souligne un journaliste spécialisé dans le matériel audiovisuel, le terme de génération n'est pas le plus adéquat pour rendre compte des transformations radicales qu'a subit ce produit. Il serait préférable d'après lui de parler de "mutation" ²⁹. La taille du baladeur a été pratiquement réduite à celle de la cassette elle-même, tout comme celle des écouteurs qui sont devenus dans certains cas de petites pastilles à insérer dans le conduit de l'oreille. Il a fallu ainsi faire des recherches sur les possibilités de miniaturisation des cassettes :

"The new Walkman is smaller than the prototype version, only slightly larger than the cassette it plays, but further miniaturisation is impossible unless you do something about the cassette size. Now if only it were about a quarter of its size, playing at a quarter the speed ..." (article 11)

"Le nouveau Walkman est plus petit que le prototype, à peine plus grand que la cassette qu'il joue, mais une miniaturisation accrue est impossible à moins de faire quelque chose concernant la taille de la cassette. Maintenant, si seulement elle était réduite au quart de sa taille et jouait au quart de sa vitesse..."

²⁹ "Si les tenants de l'*high-tech* avait lu Darwin, ils réaliseraient que les changements radicaux qu'ils souhaitent décrire ne sont pas du tout de type générationnel. Plus précisément, ils pourraient être comparés à l'apparition de nouvelles espèces." (article 35). Cette analogie de l'objet technique aux espèces animales nous ramène une fois de plus à l'anthropomorphisme que suscite le baladeur.

Le pari a été effectivement tenu. Les microcassettes qui étaient jusqu'alors utilisées pour les dictaphones ont été perfectionnées. L'utilisation de bandes magnétiques métalliques (meilleur rapport signal / bruit) a permis d'obtenir une qualité d'écoute convenable pour le mélomane, la bande passante de ce nouveau type de cassette ayant été considérablement élargie. Nous comprenons bien toutefois que cette évolution au niveau des dimensions ne va pas dans le sens d'une meilleure qualité d'écoute, la réduction de la vitesse de déroulement de la bande affecte en effet ses performances.

D'autre part le choix de s'en tenir aux simples réceptions radiophoniques et de supprimer totalement le lecteur de cassette participe de cette même tentative de miniaturisation :

"Single-purpose FM receivers are also available. Deleting the tape fonction may seem a less-than-flexible option, but the consequently reduced weight and use-optimized circuitry make the approach logical." (article 13)

"De simples récepteurs FM sont aussi disponibles. Supprimer la fonction de lecture peut sembler une option moins que flexible, mais la réduction conséquente du poids et l'optimisation de cette fonction en justifient l'approche."

Le boîtier du baladeur (par opposition aux écouteurs) devient donc de plus en plus petit et léger. Dans le dernier exemple il peut être purement et simplement supprimé. En effet en insérant à l'intérieur du casque les composantes nécessaires à la réception hertzienne, la seconde partie du baladeur perd toute raison d'être et l'utilisateur y gagne en matière d'encombrement. Une autre possibilité consiste à intégrer le tuner à l'intérieur de la montre de l'auditeur branché et de relier alors les écouteurs à celle-ci. La question du poids est bien évidemment liée à celle de la taille de l'objet ainsi qu'à son alimentation. Là encore la tendance à alléger le baladeur va à l'encontre d'une bonne reproduction prolongée. En alimentant le moteur par de petites piles d'une puissance limitée, des effets négatifs se font rapidement sentir :

"We are frankly quite amazed at the number of people we've spoken to who claim that portable cassette players are unreliable : wavering pitch and distortion after only a few hours of use are the usual bugaboos. Interestingly enough, those ailments quickly respond to treatment : namely, a fresh injection of batteries. In order to keep size and weight to a minimum, manufacturers have turned to small, but short lived, AA cells as a power source for personal portables. Our informal tests show that three to four hours to continuous tape play is the maximum you can expect with 3-volt, AA-cell power sources." (article 29)

"Nous sommes vraiment stupéfiés du nombre de personnes qui ont déclaré que les magnétophones portatifs sont peu fiables : les variations de hauteurs et les distorsions après seulement quelques heures d'usage sont monnaie courante. De façon significative, ces indispositions peuvent être rapidement corrigées : en l'occurrence par le changement des piles. Afin de limiter la taille et le poids des baladeurs, les fabricants ont préférés de petites piles d'une durée de vie limitée. Nos tests informels montrent que trois à quatre heures d'écoute continue est le maximum à attendre des piles AA de 3 volts."

Quand la "portabilité" de l'appareil est développée au maximum elle se paie donc en qualité ou en durée d'écoute. Il convient de trouver alors un bon compromis entre le poids et la taille que l'utilisateur est prêt à accepter et les conditions d'écoute qu'il demande. Ceci explique sans doute l'exceptionnelle quantité de modèles.

Dans le même ordre d'idée le choix peut aller vers une limitation volontaire des fonctions du walkman au profit d'une autonomie temporelle accrue. L'exemple du *tuner* est significatif ; comme il est indiqué dans un article : "utiliser un tuner nécessite beaucoup moins de puissance qu'un lecteur de cassette puisque le premier n'a pas de moteur". Enfin le mode d'attache du baladeur mérite aussi quelques commentaires. Selon le choix effectué, porté en bandouillière ou pendant autour du coup, enfoui dans une poche ou attaché à la ceinture, le résultat ne sera pas le même. Une différence notable de poids est remarquée en fonction de la manière de transporter le boîtier:

"Differences in weight were readily noticeable to testers who carried the players clipped to belts or dangling from shoulder straps." (article 17)

"Des différences en poids ont été constatées par les expérimentateurs qui portaient les baladeurs attachés à la ceinture ou pendant à l'épaule à l'aide d'une courroie."

ou bien :

"A number of models are about as small as you could reasonably want. And some weigh as little as 11 ounces, including batteries and a tape. Even the heaviest, at 17 ounces or so, should be fairly easy to carry as long as it's firmly clipped to a belt." (article 38)

"De nombreux modèles sont pratiquement aussi petits que ce que vous pouvez raisonnablement vouloir. Et certains pèsent à peine 11 onces, piles et cassette comprises. Même le plus lourd, d'environ 17 onces, est assez facile à porter dans la mesure où vous l'accrochez solidement à une ceinture."

D'autre part si les gestes et mouvements de l'utilisateur peuvent affecter la vitesse de déroulement de la bande, le maintien du walkman dans une position relativement stable est souhaitable :

"We also found that loose mounting as with a shoulder strap or belt loop, made the machines' sound flutter more when a user moved." (article 38)

"Nous avons aussi découvert que les attaches flottantes comme les lanières à l'épaule ou les boucles à la ceinture faisaient davantage fluctuer le son quand l'utilisateur bougeait."

Il nous est maintenant possible d'effectuer quelques remarques générales à partir de ce qui vient d'être dit. Tout d'abord il apparaît que les trois éléments qui participent de l'autonomie du baladeur ne sont pas indépendants les uns des autres, ils forment un système. En particulier les conditions de l'autonomie temporelle (alimentation par pile) se conjuguent à celles de l'autonomie spatiale (taille et poids du baladeur) mais aussi se relativisent mutuellement. Selon le modèle, la durée d'écoute ou la "portabilité" de

l'objet sera privilégiée. Mais plus fondamentalement, cette recherche de l'objet minimal réintroduit la dimension pratique comme paramètre d'une qualité d'écoute acceptable. Les caractéristiques techniques de la reproduction sonore ne sont pas données définitivement puisqu'elles demandent une prise en compte de la **mobilité spatiale de l'auditeur** :

"Designing a tape transport that is capable of steady performance when strapped to a jogger is no easy task. Even small fluctuations in tape speed are heard as a wavering in pitch : wow or flutter. A prospective purchaser would be well advised to carry a piano recording for audition purposes. Load the cassette, slip on the headset, and shake or rotate the player. If you're vigorous enough, you'll probably hear some "tinniness" (a waver in your quaver, as the British might say); look for the least you can find." (article 13)

"Concevoir un mini-cassette transportable qui est capable d'un fonctionnement régulier quand il est fixé à un "jogger" n'est pas une tâche facile. Même de petites fluctuations dans la vitesse de déroulement de la bande sont perçues comme des variations de hauteur : enthousiasme ou trouble. Un acheteur éventuel devrait amener un morceau de piano à écouter. Insérez la cassette, mettez les écouteurs et secouez ou renversez le boîtier. Si vous êtes assez vigoureux, vous entendrez probablement quelques "canards" (*a waver in your quaver* comme diraient les Anglais), cherchez celui qui en fait le moins."

Ainsi, ce type de baladeur ne peut être séparé de l'activité de l'utilisateur ; l'un et l'autre étant mutuellement dépendant nous avons ici une illustration concrète du statut de "quasi-objet" du walkman. L'autonomie ne peut pas être définie uniquement à partir de propriétés techniques définitives mais plutôt selon le **couple baladeur-utilisateur** ; les mouvements de l'utilisateur affectent en effet la qualité de la reproduction sonore.

En ce qui concerne le second mode d'évolution du walkman il se rapproche davantage du modèle classique de perfectionnement technique, à savoir une meilleure qualité conjuguée à l'accroissement des possibilités. De nombreux développements ont traités au second point. La combinaison du lecteur de cassette avec un récepteur radiophonique, le passage du lecteur de cassette au disque compact, la réintroduction de hauts-parleurs ou de dispositifs d'enregistrement (microphones incorporés) et même l'addition d'un écran télévisuel au strict objet de diffusion sonore constituent les quelques transformations les plus évidentes. Le walkman acquiert ainsi de nombreuses fonctions supplémentaires qui ouvrent différentes possibilités à l'utilisateur. Cette tendance vise à introduire dans un seul objet transportable un maximum de fonctions qui jusqu'alors n'étaient disponibles que dans l'espace domestique. D'autre part un véritable effort est porté sur la qualité d'écoute qui dépendra de moins en moins du contexte d'usage de l'appareil. Au niveau du tuner et de la réception hertzienne, des recherches ont été effectuées de manière à éviter les problèmes qui se posaient jusqu'alors. Nous en tenons pour preuve certains modèles de baladeur qui permettent une bonne réception quelle que soit l'activité de l'utilisateur ou le lieu dans lequel il se trouve :

"An attractive feature of the KLH Solo is the auto-blend feature of the slip-in FM tuner. Wherever along your peregrination the FM signal falls below the level

needed for noise-free stereo reception, the KLH automatically switches to mono, so you aren't bothered by spurts of noise as you walk, jogger bike through different receiving locations." (article 7)

"Une caractéristique intéressante du KLH Solo est l'intégration automatique du tuner FM adaptable. Quel que soit l'endroit dans lequel le signal FM est soumis à des bruits parasites du fait de la réception stéréophonique, le KLH se met automatiquement en position mono, ainsi vous n'êtes plus gênés par les intermittences du bruit parasite quand vous marchez, courez ou faites de la bicyclette dans différents lieux couverts."

Le contexte spatial de l'écoute est donc pris en compte automatiquement et n'intervient plus comme paramètre d'une écoute de qualité, à ceci près toutefois que la réception stéréophonique cède la place à une réception monophonique.

D'autre part la fluctuation de la vitesse de déroulement de la bande a été aussi l'objet d'améliorations notables et n'est plus affectée par les secousses subies par le baladeur :

"For example, it has no tone arm in the conventional sense. Instead, the phone cartridge is mounted in the lid. When the lid is closed, the cartridge automatically seeks the first groove of the record and then move across the disk in a straight radial line along a guide rail. A special guiding device linked to a servo-motor sense deviations of the cartridge from its proper tangential position relative to the groove and instantly corrects any tracking error. This arrangement also makes the SL-10 quite impervious to slanting positions and external motion—a boon to yatchmen eager to play their records upon swaying waters." (article 3)

"Par exemple, il n'a pas de bras de lecture au sens conventionnel du terme. A la place, la cellule est montée sur le couvercle. Quand le couvercle est fermé, la cellule cherche automatiquement le premier sillon du disque et balaie alors le disque en ligne droite radiale à l'aide d'un axe qui le guide. Un appareil spécial de guidage relié à un servomoteur analyse les déviations de la cellule de sa propre position tangentielle relative au sillon du disque et corrige instantanément toute erreur de trajectoire. Cette mesure rend aussi le SL-10 particulièrement indifférent aux positions inclinées et aux mouvements externes -une aubaine pour les plaisanciers désireux d'écouter leurs disques dans des eaux turbulentes."

ou bien :

"(...) Both have quartz and disc-drive systems. The quartz lock moves tape more smoothly than do the belt-motivated models most of us own, and the disc drive stops the woozing you hear when you demonstrate how to throw a curve ball with an ordinary Walkman. You do sacrifice size when you buy these guys." (article 62)

"(...) Les deux (modèles) ont des systèmes à quartz et des commandes à disque. Le blocage à quartz fait défiler la bande avec moins de secousse que le modèle à entraînement à courroie que chacun de nous possède, et la commande à disque arrête la distortion que vous entendez avec un Walkman ordinaire quand vous montrez comment lancer votre balle (au baseball). Vous y perdez toutefois au niveau de la taille du baladeur quand vous achetez ces modèles."

Ces quelques remarques illustrent bien ce qu'il en est du second type d'évolution du baladeur. Les dimensions de l'objet ne constituent plus l'objectif principal de l'innovation. Nous voyons apparaître un certain nombre de dispositifs techniques sophistiqués tendant à améliorer la qualité de l'écoute et à accroître les possibilités offertes par un seul appareil. De la même manière que nous avons qualifié la première tendance de "minimaliste", celle-ci renvoie au contraire à un "maximalisme".

Formulé autrement nous sommes en présence d'une double tendance, l'une allant vers les aspects inessentiels de l'objet et l'autre vers ses aspects essentiels. Selon la distinction établie par G. Simondon (Simondon, 1958), les aspects inessentiels de l'objet technique sont ceux qui sont contingents alors que les aspects essentiels renvoient au contraire au mode de fonctionnement même de l'objet, à ses conditions d'existence. Ainsi le type d'attache du baladeur, son alimentation et sa taille sont du premier ordre alors que l'intégration automatique du tuner de la position FM à la position AM, le système à quartz ou l'appareillage servomoteur relèvent du second. La tendance minimaliste joue des dimensions contingentes de l'objet alors que la tendance maximaliste implique de véritables changements dans la structuration technique de l'objet.

Enfin chacune de ces options se rapporte au **contexte d'usage du baladeur** de façon caractéristique. Dans le premier cas nous avons constaté l'interdépendance entre le comportement kinésique de l'utilisateur et la qualité de la reproduction sonore. A cet égard l'auditeur-baladeur est amené à "entendre sa gestuelle" par l'intermédiaire du dispositif technique. Un rapport tout à fait original est obtenu entre la perception et la production sonores en ce sens que l'auditeur participe par une activité "silencieuse" à la production musicale qu'il écoute. Le walkman constitue alors une dérivation du schéma sensori-moteur de l'auditeur, il relie indirectement l'activité perceptive à l'activité motrice.

Dans le second cas la situation est toute autre ; le walkman intègre directement à son fonctionnement des dimensions relatives à son contexte d'usage. Des systèmes d'automatisation permettent de prendre en compte instantanément des paramètres qui jusqu'alors affectaient la qualité de l'écoute. Pour se faire, des informations provenant de l'extérieur de la machine (conditions locales de la réception hertzienne, mouvements de l'utilisateur) sont régulées à l'aide de servomoteurs afin de produire des conditions d'écoute uniformes. De cette manière le baladeur renvoie à une autre forme d'autonomie, celle relative aux conditions dans lesquelles il est utilisé. Ces deux formes d'évolution du baladeur illustrent bien le rapport intrinsèque qui existe entre l'objet lui-même et son contexte d'usage.

Les résultats de cette partie peuvent alors être synthétisés dans le tableau ci-dessus :

	1er type d'évolution	2nd type d'évolution
tendance	"minimaliste" (diminution des possibilités)	"maximaliste" (accroissement des possibilités)
paramètres mis en jeu	mode d'attache alimentation taille et poids	fonctions disponibles qualité d'écoute
statut de ces paramètres	inessentiels (contingents à l'objet)	essentiels (participent de l'unité structurale de l'objet)
rapport au contexte d'usage	interactif	autonomie (intégration technique)

PROPRIETES ET EFFETS DES ECOUTEURS

Si le baladeur suppose un usage essentiellement individuel nous allons voir que cette caractéristique mérite toutefois d'être relativisée. En particulier, la représentation dominante de l'auditeur-baladeur coupé des autres et du monde environnant stigmatise sans doute une dimension essentielle de cet objet mais n'en épuise pas pour autant ses possibilités. Il existe ainsi un certain nombre d'accessoires qui permettent à l'utilisateur de **prendre en compte le milieu dans lequel il se trouve**. Tout d'abord, l'intensité sonore du contenu musical peut être contrôlée ou limitée de manière à éviter des conséquences néfastes au niveau physiologique mais aussi afin de pouvoir rester accessible aux productions sonores locales. Sur certains modèles conçus spécialement pour les enfants, existent une commande permettant de réduire considérablement le niveau sonore de la musique :

"Sony's \$ 35 Walkman WM-3000 for children from age 4 up has a "limiting" switch that cuts the volume to 60 percent of the maximum. This notion is that parents will set the limiting device and tell the child not to flip it back."
(article 61)

"Le Walkman WM-3000 de 35 dollars, fabriqué chez Sony, pour les enfants d'au moins 4 ans, possède une commande de limitation qui réduit le volume de 60 % du maximum. Cet accessoire suppose que les parents positionnent préalablement cette commande et disent à l'enfant de ne pas la toucher".

Cette mesure, qui concerne avant tout la protection du système auditif, se double bien souvent d'une seconde fonction toute aussi essentielle. La

réduction du volume sonore de la musique favorise par là même la perception de sons "extérieurs" et peut être utilisée à cette unique fin :

"Simply tapping a button that allows ambient sounds to be fed to the headphones via a built-in microphone or a mute that momentarily lowers the volume is a fast way to get back in touch with things." (article 13)

"Actionner un bouton qui permet aux sons ambiants de passer par les écouteurs via un microphone incorporé ou de réduire momentanément le volume sonore, est une façon rapide de reprendre contact avec les choses."

C'est ainsi que fonctionne le *Talk line* ou *Hot line*. L'usage du baladeur ne peut donc être interprété exclusivement comme un moyen de se couper des autres mais plutôt comme un moyen de contrôler les moments où l'on sera disponible. L'évidence de la disponibilité sonore aux autres est ainsi questionnée par l'existence de cette fonction ; le *Talk line* matérialise cette liberté dont dispose l'utilisateur de refuser de communiquer ou au contraire d'accepter volontairement la présence sonore de l'autre.

Enfin, bien souvent, une seconde prise pour écouteurs a été prévue. Elle permet une écoute simultanée à deux tout en conservant les spécificités de l'audition au casque. Les deux auditeurs-baladeurs sont reliés par une écoute commune qui les isole partiellement des autres. Cette fois-ci c'est le compagnon éventuel qui accepte les modalités de l'écoute au casque et s'y conforme. La question n'est plus de savoir si l'on accepte ou non la communication mais de savoir quel type de relation se joue dans cette écoute à deux.

Ainsi, les conditions d'utilisation du walkman ne sont pas définitivement fixées. Tantôt l'utilisateur acceptera d'interrompre son écoute musicale, tantôt il entraînera un compagnon dans cette expérience. Au-delà du simple refus de communiquer se joue donc ici **la question de la séquentialisation de l'interaction sociale** (quand accepte-t-on de communiquer ?) **et de ses modalités** (de quelle communication s'agit-il dans l'écoute musicale à deux?).

Un dernier aspect du baladeur, et non le moindre, a trait aux écouteurs en tant que tels. A ce propos, de nombreux articles s'accordent à définir un effet propre à ce mode de diffusion sonore appelé souvent "super effet stéréo" :

"Overall, the machines delivered enjoyable sound, even through their phones. Of course, that good sound comes with the typical "super stereo" effect of stereo headphones : musical instruments seem to be around and even inside your head, converting your cranium into Carnegie Hall. That can be very pleasurable. But, if you've never listened to stereo headphones before, try before you buy. Some people don't like the super-stereo effect." (article 38)

"En général, les machines transmettaient un son agréable, même à travers les écouteurs. Bien sûr, ce son de qualité s'accompagne du typique "super effet stéréo" des écouteurs stéréophoniques : les instruments de musique semblent être autour et même à l'intérieur de votre tête, transformant votre crâne en Carnegie Hall. Ce peut être très plaisant. Mais si vous n'avez jamais utilisé des écouteurs, essayez avant d'acheter. Certains n'aiment pas le super effet stéréo."

Cet effet bien connu des chercheurs en psychoacoustique est nommé latéralisation, il s'agit de la localisation intracrânienne des sources sonores ³⁰. En particulier, il a été montré que l'identification de la position de ces sources à l'intérieur du crâne dépend de différences de temps et d'intensité des signaux émis à chacune des deux oreilles. Toutefois ce "super effet stéréo" ne peut être réduit à une simple question de latéralisation même si celle-ci est la plus mentionnée dans les articles. En effet, l'écoute au casque repose sur d'autres données de la perception auditive qu'il convient au moins de mentionner. A notre connaissance aucune étude n'a été entreprise concernant les effets psycho-physiologiques de l'écoute musicale au casque; aussi pour aborder brièvement cette question nous nous appuyons sur des résultats généraux de psychoacoustique illustrés par des remarques provenant d'articles de journaux.

Remarquons tout d'abord que l'orientation de l'auditeur n'intervient pas dans la perception de l'espace musical. En effet, l'oreille gauche est soumise à des signaux bien distincts de ceux de l'oreille droite et ceux-ci arrivent directement dans le conduit auditif sans être affectés par les qualités acoustiques du lieu (champ réverbéré). Le fait qu'aucune différence interaurale de temps, de pression ou de phase d'un même signal ne puisse être perçue rend inopérante la position de l'auditeur dans l'espace. Quels que soit les mouvements de tête de l'auditeur, les signaux sonores provenant des écouteurs se trouvent toujours dans un azimut de 90 degrés ³¹. Cette caractéristique est remarquable dans la mesure où contrairement à la dimension temporelle (variation de la vitesse de déroulement de la bande selon les secousses du boîtier) l'espace musical reste indépendant de l'activité de l'auditeur ³². A cet égard nous pouvons parler de décontextualisation spatiale de l'écoute musicale.

D'autre part, la proximité des écouteurs et des oreilles produirait un second phénomène original. Nous savons que le mode de fonctionnement du pavillon de l'oreille peut être envisagé de deux manières : soit comme un ensemble de résonateurs stimulés par les sons qui lui parviennent (Shaw et Teranishi, 1968) soit comme un système de réflecteurs multiples (Batteau, 1968) (Wright et al., 1974) (Watkins, 1978). D'après R. Condamines, l'intrusion directe du son à l'intérieur de l'oreille activerait notablement ces phénomènes de résonance en cloisonnant la cavité auriculaire. Le pavillon

³⁰ Une très abondante littérature scientifique est disponible sur ce sujet. Pour une synthèse de cette question, se reporter à (Canévet, 1989)

³¹ L'azimut d'une source sonore correspond à l'écart angulaire entre la provenance de cette source et l'axe des oreilles. L'angle est de 0 degré quand la source arrive de face et de 90 degrés quand elle arrive de côté.

³² R. Condamines fait part de recherches qui auraient pour but de reproduire à partir d'écouteurs cet effet "naturel" de la mobilité de la tête. Il faudrait alors insérer d'un réseau correcteur qui traiterait préalablement l'information électrique en fonction des mouvements spontanés de la tête, "ceux-ci étant repérés soit par inertie soit par détection d'influx nerveux". (Condamines, 1978)

de l'oreille ainsi que le conduit auditif ne travailleraient donc plus comme à l'air libre. L'écoute au casque consisterait alors autant en une écoute du corps que d'une musique diffusée du dehors. S. Hosokawa parle à ce propos d'inversion de l' "ordre du corps" :

"Le walkman n'opère pas une prolongation du corps (comme c'est le cas pour d'autres instruments de musica mobilis) mais comme une construction à part ou, en raison de son caractère intime, comme une intrusion du type prothèse. Le porteur de walkman joue de la musique et écoute le son qui vient de son propre corps. Quand on écoute le "battement" de son corps, quand le walkman s'introduit sous la peau, l'ordre de notre corps est inversé, c'est à dire que la tension à la surface de la peau perd sa fonction d'équilibre par laquelle elle opère l'interpénétration du Self et du monde : une mise en oeuvre dans le corps, à travers le corps, du corps." (Hosokawa, 1989).

Cette hypothèse demande bien sûr à être confirmée au niveau expérimental. Toutefois la mise en vibration du corps par la diffusion électroacoustique est d'ores et déjà une idée qui a fait son chemin. Bien que se distinguant du baladeur en cela qu'il repose sur l'usage de mini hauts-parleurs, le *stereo clothing* joue précisément de cette possibilité. Il s'agit d'une veste dans laquelle sont incorporés des hauts-parleurs au niveau des deux épaules. Le principe de cet objet quelque peu inhabituel est que la musique ainsi diffusée sera davantage ressentie corporellement qu'entendue strictement à l'aide du système auditif :

"According to inventor Hiroshi Soma, who is also manager of Pioneer's product planning department, direct bone conduction from the specially disk-shaped speakers will allow even helmeted motorcyclists to 'feel' music clearly at high speed. Pioneer first used the principle last August, when it launched the Bodysonic armchair with built-in speakers and voice-coil amplification devices designed to send vibrations through the body of the occupant." (article 34)

"Selon l'inventeur Hiroshi Soma, qui est aussi directeur du service de planification de Pioneer, la conduction osseuse directe du haut-parleur permettra même aux motocyclistes casqués allant à grande vitesse, de 'sentir' clairement la musique. Pioneer a utilisé ce principe pour la première fois en août dernier, il lança le fauteuil Bodytonic avec des hauts-parleurs incorporés et des amplificateurs dessinés pour envoyer des vibrations à travers le corps de l'occupant."

Mais si nous revenons aux écouteurs, il convient de distinguer deux types: ceux qui sont introduits dans le conduit auditif et ceux qui sont accolés aux oreilles. Deux caractéristiques interviennent alors de façon différente : la qualité de reproduction des fréquences basses et médiums et la porosité du casque (sons qui s'échappent de l'écouteur). Le premier aspect est souvent cité dans des articles qui ont pour objectif de tester et d'évaluer la qualité technique d'un tel mode de diffusion sonore :

"(...) although the headphones are light and comfortable, they don't do full justice to what the rest of the walkaround can produce. At best, the phones delivered sound that lacked a full, deep bass and that was somewhat harsh or dull in the treble." (article 34)

"(...) bien que les écouteurs soient légers et confortables, ils ne rendent pas complètement justice à ce que le reste du baladeur peut produire. Au mieux, les

écouteurs produisaient des sons qui manquaient de basses amples et profondes et de notes aigues quelque peu criardes ou sourdes."

ou bien :

"The first time you play it, a strange thing occurs. You can't identify what you're hearing. Then you realize : it's midrange and bass. The Monteverdi Choir no longer sounds like the Sax Kittens. Guitar reclaims its missing midsection, and bass builds a floor you could walk on. You begin to recall that the highness of high fidelity is mesured by the way a system reproduces wavelenghts across the whole range of hearing, not just the way it makes the high hat sound like salt." (article 62)

"La première fois que vous l'utilisez, il se passe une chose étrange. Vous ne pouvez pas identifier ce que vous entendez. Puis vous réalisez : ce sont les médiums et les basses. Les Choeurs de Monteverdi ne sonnent plus comme les Sax Kittens. La guitare a perdu ses médiums et la basse produit un sol sur lequel vous pourriez marcher. Vous commencez à vous souvenir que la qualité de la haute fidélité se mesure à la manière dont un système reproduit les longueurs d'onde sur l'ensemble des bandes fréquences, et pas seulement la manière dont il 'fait sonner les aigus comme du sel'".

Un décalage existe dans la qualité de reproduction sonore entre les capacités du boîtier et celles des écouteurs. A l'exception des écouteurs "hauts de gamme" la plupart d'entre eux posent quelques problèmes dans les fréquences basses et médiums. Si la dimension réduite du diaphragme des écouteurs explique en partie ce défaut (pour produire des sons graves il est préférable d'avoir un diamètre de membrane du haut-parleur suffisamment important), le type de casque utilisé n'est pas indifférent à cette question. La qualité d'écoute d'un écouteur est ainsi liée à son degré de porosité :

"Dynamic headphones fall into two design types, either open or closed systems. Open-system headphones, those that do not totally surround and enclose the ear, are by necessity designed to maximize the diaphragm's ability to reproduce low frequencies. This is because bass notes are the most likely to slip out of open, lightweight headphones. Open headphones benefit from their intimate contact with the ear cavity. The closer a headphone is to your ear, the greater is the perception of loudness. A closed-system headphone is probably best for critical listening, if only because of its ability to shut out external noise. This is accomplished by the padded collar that surrounds and envelops the ear. From a manufacturing standpoint, closed headphones are easier to make because there isn't the same need to maximize the diaphragm's low-frequency capability. Bass notes don't escape through the padded surrounds of a closed headphone." (article 67)

"Les écouteurs dynamiques se rangent dans deux types, les systèmes ouverts et les systèmes clos. Les systèmes ouverts d'écouteurs, ceux qui n'entourent et n'enferment pas totalement l'oreille, sont dessinés afin de maximaliser les capacités du diaphragme à reproduire les fréquences basses. Ceci s'explique parce que les basses ont davantage tendance à s'échapper des écouteurs. Les écouteurs ouverts bénéficient de leur contact intime avec la cavité de l'oreille. Plus un écouteur est proche de votre oreille, mieux vous entendez les basses. Un système fermé est probablement meilleur pour une écoute fine, au moins par sa capacité à limiter l'intrusion de sons extérieurs. Ceci est réalisé grâce au ruban rembourré qui entoure

et enveloppe l'oreille. Du point de vue de la fabrication, les systèmes fermés sont plus faciles à réaliser parce qu'ils n'ont pas le même besoin de maximaliser les capacités du diaphragme dans les fréquences basses. Les notes graves ne s'échappent pas du tampon rembourré d'un système fermé."

ou bien :

"They (headphones) are so small that they fit inside the ear rather than over it, yet they do not plug the ear in the manner of hearing aids. They let you ear what happens in the outer world -a safety factor if the Walkman takes to the streets. However, this approach has been successful only in the sense of achieving a workable compromise between size and performance. In comparison to conventional earphones which sit atop the ears, the new model doesn't quite achieve the same sonic richness in the lower range." (article 36)

"Les écouteurs sont si petits qu'ils rentrent à l'intérieur de l'oreille plus qu'ils ne la couvrent, néanmoins ils ne la bouchent pas de la même manière que les appareils pour malentendants. Ils vous laissent entendre ce qui se passe dans le monde extérieur -un facteur de sécurité si le Walkman descend dans la rue. Toutefois, cette approche est une réussite uniquement dans le sens d'un compromis entre la taille et la qualité du matériel. Comparé aux écouteurs plus conventionnels qui se posent sur les oreilles, le nouveau modèle n'est pas aussi performant dans les basses fréquences."

Ainsi, la porosité sonore des écouteurs varie d'un modèle à l'autre et joue dans les deux sens : les écouteurs laissent plus ou moins filtrer des sons vers l'extérieur (en particulier les basses fréquences) et possèdent une qualité variable de diffusion sonore ; d'autre part ils sont plus ou moins perméables aux sons extérieurs et laissent entendre selon le cas un environnement essentiellement musical ou davantage mixé (de musique et de bruits urbains).

Couplages auditeur-baladeur

Suite à cette monographie relative à l'objet technique qu'est le baladeur, nous sommes en mesure de répondre à la question du quasi-objet que nous formulions au début de ce chapitre. La perception sonore de l'usager du walkman est le résultat d'une série de couplages entre ce dernier et son baladeur. Nous entendons "couplage" au sens que lui donne G. Simondon : "Il y a couplage interindividuel entre l'homme et la machine lorsque les mêmes fonctions auto-régulatrices sont accomplies mieux et plus finement par le couple homme-machine que par l'homme seul ou la machine seule" (Simondon, 1989).

Dans le cas présent, ces fonctions de régulation ont trait à la diffusion électroacoustique telle qu'elle est accomplie par le baladeur et contrôlée par l'auditeur. Le terme "auditeur-baladeur" utilisé jusqu'à présent pour nommer l'usager du walkman n'est autre que la traduction lexicale de ce couplage de l'auditeur à son baladeur.

Les différents couplages auditeur-baladeur peuvent être décrits en fonction de quatre composantes connexes.

Premièrement, les caractéristiques relatives au mode de fonctionnement technique du walkman définissent un ensemble de potentialités instrumentales³³. Deuxièmement, les réglages et modes d'intervention de l'usager sur cet objet actualisent ces potentialités. Troisièmement, les qualités sonores de la diffusion électroacoustique sont le résultat des deux premières composantes. Quatrièmement, les modalités de la perception sonore de l'usager rendent compte des manières dont il intègre la situation spatio-temporelle dans laquelle il se trouve.

Compte tenu de ce qui a été présenté précédemment, nous avons relevé cinq types principaux de couplage :

1. Le couplage "conditionnel"

L'usage du walkman en tant qu'écoute au casque suppose un certain nombre de conditions préalables.

Premièrement, un individu peut très bien porter des écouteurs sur les oreilles sans pour autant mettre en marche son baladeur. L'écoute au casque suppose à la fois que le système d'alimentation de l'objet technique soit performant (état des piles) et que l'auditeur l'active (mise en marche).

Deuxièmement, si le boîtier possède les fonctions adéquates (pause, *Hot Line*), l'usager peut choisir d'interrompre son écoute médiatisée afin d'accéder aux productions sonores urbaines. Dans ce cas, le couplage de l'auditeur à son baladeur est toujours effectif bien que les écouteurs ne diffusent rien (pause momentanée).

³³ Le walkman est un instrument au sens strict du terme. G. Simondon distingue à juste raison l'instrument de l'outil : "Le XVIIIème siècle a été le grand moment du développement des outils et des instruments, si l'on entend par *outil* l'objet technique qui permet de prolonger et d'armer le corps pour accomplir un geste, et par *instrument* l'objet technique qui permet de prolonger et d'adapter le corps pour obtenir une meilleure perception; l'instrument est outil de perception." (Simondon, op. cit.)

Troisièmement, il peut arriver que les bruits urbains masquent les sons produits par le baladeur ³⁴ ; l'écoute au casque reste à l'état de potentialité sans vraiment s'actualiser.

Nous parlons de couplage conditionnel car, dans ces trois cas, l'usage du baladeur n'est que potentiel. Ce type de couplage peut être interprété en terme de *maîtrises différenciées de la situation sonore* au sens où l'auditeur détermine lui-même le contexte acoustique dans lequel il se trouve (mise en marche, arrêt, pause) ou au contraire est contraint de s'y conformer (masquage de la musique par les bruits urbains).

2. Le couplage "synergique"

Un des aspects du baladeur est qu'il offre la possibilité à l'utilisateur de s'isoler ou de se couper de l'environnement sonore dans lequel il se trouve. Les caractéristiques techniques des écouteurs sont ici tout à fait essentielles dans la mesure où les écouteurs possèdent des degrés variables de "porosité sonore" (au sens d'une perméabilité aux bruits urbains extérieurs). L'utilisateur du walkman peut agir sur cette perméabilité sonore en réglant a priori l'intensité sonore du walkman à son maximum ou proche de son maximum et limiter ainsi son accessibilité aux sons d'autrui.

Nous parlons de couplage synergique car cet usage particulier du baladeur accentue et renforce la fonction d'isolation inhérente aux écouteurs. Le réglage de l'intensité sonore se conjugue ici à l'écoute au casque pour produire un effet de masque par rapport aux bruits urbains.

Ce type de couplage est interprétable en terme de *décontextualisation acoustique* de l'auditeur au sens où il ne perçoit que très partiellement les sons du dehors et ne prend pas en compte a posteriori les caractéristiques de l'environnement sonore urbain dans son usage du walkman (absence de feedback du milieu sonore).

3. Le couplage "homéostatique"

Le walkman possède un certain nombre d'insuffisances découlant de la nature même de son fonctionnement. La reproduction du spectre sonore n'est pas totalement fidèle du fait de l'écoute au casque ³⁵ et le système d'alimentation du boîtier ne lui permet qu'une autonomie relative qui interfère avec la qualité de la diffusion ³⁶. Quand son baladeur dispose des fonctions adéquates, l'utilisateur peut tenter de remédier à ces carences. Il peut ajuster les fréquences pour compenser leur perte vers l'extérieur et changer

³⁴ L'effet de masque se définit en acoustique comme l'existence d'un bruit (son masquant) qui, par son niveau ou ses fréquences, "gomme" complètement ou partiellement la perception d'un autre bruit (son masqué) de niveau plus faible.

³⁵ Le spectre sonore correspond à la répartition des niveaux sonores par fréquence. La dimension réduite du diaphragme des écouteurs et la porosité de ceux-ci (dans le sens de la propagation des sons du walkman vers l'extérieur) limitent la reproduction fidèle du spectre sonore de référence.

³⁶ Quand le moteur du boîtier manque d'énergie, à savoir quand ses piles commencent à être épuisées, la bande magnétique des cassettes défile plus lentement et produit des distorsions sonores perceptibles.

de canal sonore pour pallier momentanément les phénomènes de distorsion (le lecteur de cassette consommant plus d'énergie que la radio, il peut passer du premier au second).

Nous parlons de couplage homéostatique car un équilibre dynamique s'instaure au niveau fréquentiel en fonction des perturbations perçues. L'état d'alimentation du walkman et le contenu sonore du moment (caractéristique du spectre sonore) amènent l'auditeur à réajuster en conséquence les conditions de l'écoute.

Ce type de couplage est interprétable en terme de *centration perceptivo occasionnelle* de l'auditeur. Il s'agit moins de s'isoler acoustiquement de l'environnement urbain que de focaliser momentanément son attention sur le contenu de l'écoute au casque ; revenir à soi par une écoute attentive ³⁷.

4. Le couplage "interactif"

La qualité de diffusion électro-acoustique est aussi dépendante des conditions de transportabilité du walkman. La régularité de la vitesse de déroulement de la bande électromagnétique n'est pas acquise de fait puisque des fluctuations peuvent avoir lieu selon les secousses subies par l'objet. La régulation de cette vitesse s'effectue d'une part, en fonction des mouvements corporels de l'auditeur et du positionnement du baladeur (mode d'attache et emplacement du boîtier sur l'utilisateur) ; d'autre part à l'aide d'un système technique intégré à l'objet lui-même dans certains modèles sophistiqués (système servomoteur). Nous parlons de couplage interactif car l'activité kinésique de l'auditeur et le fonctionnement technique du baladeur sont corrélatifs l'un de l'autre, ils se déterminent mutuellement.

Cet interface entre l'auditeur et son baladeur peut être qualifiée de *transmodalisation technico-motrice* au sens où l'activité kinésique de l'auditeur-baladeur se traduit techniquement au niveau de la qualité de la reproduction électroacoustique.

5. Le couplage "situationnel"

La qualité de diffusion sonore du walkman n'est pas toujours indépendante du contexte environnemental dans lequel se situe l'auditeur. L'interaction entre le milieu sonore urbain et l'écoute au casque peut donner lieu à différentes stratégies de la part de l'auditeur : refus du parasitage des bruits extérieurs (augmentation de l'intensité sonore de la diffusion électroacoustique ou arrêt momentané de l'écoute au casque), intégration par l'auditeur de ce parasitage (acceptation du mixage sonore entre le contenu de l'écoute au casque et les événements sonores extérieurs, voire du masquage du premier par le second).

De même, le cadre bâti peut interférer sur la qualité de la réception radiophonique et peut donner lieu soit à une régulation technique de ce problème (intégration automatisée), soit à une régulation par l'auditeur lui-

³⁷ M. Merleau-Ponty décrit ainsi ce "retour à soi" : "Puisque j'éprouve dans l'attention un éclaircissement *de* l'objet, il faut que l'objet perçu renferme déjà la structure intelligible qu'elle dégage. Si la conscience trouve le cercle géométrique dans la physionomie circulaire d'une assiette, c'est qu'elle l'y avait déjà mis. Pour prendre possession du savoir attentif, il lui suffit de revenir à soi, au sens où l'on dit qu'un homme évanoui revient à soi." (Merleau-Ponty, 1987)

même (changement de stations radiophoniques, passage du canal radiophonique à l'écoute de cassettes).

Nous parlons de couplage situationnel dans la mesure où les caractéristiques de l'environnement urbain infléchissent la qualité de transmission et le mode d'usage du walkman. La relation entre l'auditeur-baladeur et son milieu se définit à partir d'une *interférence médiatisée* au sens d'une spécification sonore des caractéristiques de l'environnement via l'objet technique qu'est le walkman.

Ces cinq types de couplage sont bien sûr des modèles qui se combinent dans la réalité. A un usage déterminé du walkman correspond une combinaison particulière mettant en jeu un ensemble d'interactions entre les dimensions acoustiques, perceptives, situationnelles et motrices.

L'actualisation d'une de ces multiples combinaisons définit l'usager du walkman en tant que sujet percevant, c'est-à-dire comme un être qui se construit à partir de ses modes d'action et de perception sonores³⁸. En effet, l'auditeur-baladeur n'est pas une entité individuelle donnée une fois pour toute ; il se construit dans la relation qu'il entretient avec lui-même (composante réflexive de la constitution du Soi) et avec son milieu (composante intersubjective de la relation à autrui). Cette relation n'est pas stable mais métastable, à savoir en recherche permanente d'équilibre entre l'espace-temps de la perception et l'espace-temps de l'action³⁹. L'objet walkman peut être compris comme l'instrument de médiation entre les actions et les perceptions de l'auditeur.

³⁸ Comme le montre J. von Uexküll, la question du sujet ne peut être posée qu'à partir du moment où l'on commence à s'interroger sur le rapport entre l'action et la perception: "(...) Mais celui qui conçoit encore nos organes sensoriels comme servant à notre perception et nos organes de mouvement à notre action, ne regardera pas non plus les animaux comme de simples ensembles mécaniques, mais découvrira aussi le *mécanicien*. Alors il ne verra pas seulement dans les animaux des *choses* mais des *sujets*, dont l'activité essentielle réside dans l'action et la perception. C'est alors que s'ouvre la porte qui conduit aux mondes vécus, car tout ce qu'un sujet perçoit devient son monde de la perception, et tout ce qu'il fait, son monde de l'action. Monde d'action et monde de la perception forment ensemble une totalité close, le *milieu*, le *monde vécu*." (von Uexküll, 1965)

³⁹ Nous entendons "équilibre métastable" au sens que lui donne G. Simondon : "L'individuation n'a pu être adéquatement pensée et décrite parce qu'on ne connaissait qu'une seule forme d'équilibre, l'équilibre stable ; on ne connaissait pas l'équilibre métastable ; l'être était implicitement supposé en état d'équilibre stable ; or, l'équilibre stable exclut le devenir, parce qu'il correspond au plus bas niveau d'énergie potentielle possible ; il est l'équilibre qui est atteint dans un système lorsque toutes les transformations possibles ont été réalisées et que plus aucune force n'existe ; tous les potentiels se sont actualisés, et le système ayant atteint son plus bas niveau énergétique ne peut se transformer à nouveau. (...) Le champ qui peut recevoir une forme est le système en lequel des énergies potentielles qui s'accumulent constituent une métastabilité favorable aux transformations. Une conduite qui se désadapte, puis se différencie, c'est un domaine en lequel il y a incompatibilité et tension : c'est un domaine dont l'état devient métastable." (Simondon, 1989)

Le tableau ci-dessous résume les principaux types de métastabilité sonore se fondant sur la variabilité des conditions d'écoute.

Nous distinguons quatre types de phénomène dynamique relatifs à la mise en forme des sons diffusés par le walkman : le mixage/masquage sonore, le filtrage fréquentiel des sons musicaux, la distorsion et fluctuation rythmique du signal enregistré, le parasitage et brouillage du signal radiophonique.

Types de métastabilité sonore	Caractéristiques techniques du baladeur	Paramètres de variabilité	Actions de l'auditeur-baladeur
Mixage et masquage sonores (entre les sons diffusés par le baladeur et les productions sonores "externes")	<ul style="list-style-type: none"> - Degré de porosité des écouteurs (extérieur->intérieur) - Puissance sonore du baladeur 	<ul style="list-style-type: none"> - Evénements sonores urbains - Localisation de l'auditeur / sources sonores externes 	<ul style="list-style-type: none"> - Réglages du niveau sonore du baladeur (augmentation d'intensité) - <i>Déplacement de l'auditeur (distance par rapport à la source externe)</i> - ARRET MOMENTANE DU BALADEUR
Filtrage fréquentiel des sons musicaux	<ul style="list-style-type: none"> - Degré de porosité des écouteurs (intérieur->extérieur) - Bande passante du baladeur et système de réglage fréquentiel 	<ul style="list-style-type: none"> - Niveau sonore des sons diffusés par le baladeur - Dynamique spectrale des sons musicaux 	<ul style="list-style-type: none"> - Réglage du niveau sonore du baladeur (limitation d'intensité) - Réglage fréquentiel
Distorsion et fluctuation rythmique du signal enregistré	<ul style="list-style-type: none"> - Existence ou non d'un système servomoteur (intégration technique des secousses du baladeur) - Multifonctionnalité du baladeur 	<ul style="list-style-type: none"> - Degré de mobilité de l'auditeur - Choix du canal de diffusion : cassette 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Activité kinésique de l'auditeur (manières de bouger - fixité spatiale)</i> - Changement de canal (cassette -> radio)
Parasitage et brouillage du signal radiophonique	<ul style="list-style-type: none"> - Existence d'un système servomoteur (intégration technique des obstacles à la transmission hertzienne) - Multifonctionnalité du baladeur 	<ul style="list-style-type: none"> - Localisation de l'utilisateur/cadre bâti - Choix du canal de diffusion : radio 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Déplacement de l'auditeur (passage des obstacles physiques)</i> - Changement de canal (de station radio ou radio -> cassette) - ARRET MOMENTANE DU BALADEUR

Comme le montre ce tableau, l'intelligibilité des messages sonores diffusés par le baladeur n'est jamais complètement acquise. D'une part, quelle que soit la manière dont l'auditeur use de son walkman, elle est susceptible d'être remise en cause à un moment donné par des facteurs contextuels (événements sonores urbains) et/ou situationnels (localisation de l'utilisateur par rapport aux sources sonores "externes" ou par rapport au cadre bâti). D'autre part, les quatre types de métastabilité que nous avons dégagés ne sont pas indépendants les uns des autres. Toute action de l'auditeur sur l'objet technique ou toute activité spatiale de sa part pour résoudre un problème particulier à un niveau donné remet en cause l'équilibre qui aurait pu être trouvé aux autres niveaux. Pour la clarté de l'exposé nous distinguerons quatre aspects relatifs aux différents types de métastabilité et à leur relation :

Caractéristiques techniques du baladeur et potentialité d'action de l'auditeur

Les caractéristiques techniques du baladeur jouent un rôle fondamental dans les modes de résolution des divers types de métastabilité sonore. Selon le degré de perfectionnement du walkman, l'éventail des possibilités de résolution est plus ou moins grand.

Dans le meilleur des cas, le baladeur dispose de toutes les fonctions possibles : certains types de métastabilité sonore sont l'objet d'une intégration technique automatisée (traitement de la distorsion du signal enregistré et du parasitage du signal radiophonique par des systèmes servo-moteurs) et d'autres peuvent être résolus de différentes manières au choix de l'utilisateur (réglages des divers curseurs : intensité et/ou fréquence ; choix du canal de diffusion ; repositionnement dans l'espace ; arrêt momentané du baladeur).

En l'absence de système servo-moteur, la résolution des quatre types de métastabilité demandent une intervention de la part de l'utilisateur. Toutefois, si le baladeur dispose de certaines fonctions optionnelles (curseur de réglage fréquentiel, canal enregistré et radiophonique), l'utilisateur peut toujours choisir entre divers modes d'intervention (les mêmes que ceux mentionnés ci-dessus).

Enfin, quand le baladeur ne dispose que des fonctions standard (arrêt/marche, curseur d'intensité), l'éventail des possibilités de l'utilisateur est considérablement réduit. Hormis le réglage d'intensité, les actions potentielles de l'utilisateur ne sont que peu liées au mode de fonctionnement technique de l'objet lui-même (arrêt momentané du baladeur ou action spatiale).

Actions de l'auditeur sur l'objet technique et interaction des types de métastabilité sonore

Dans le tableau, cet aspect est indiqué par les propositions en caractères gras. Elle met en jeu deux aspects essentiels : le choix du canal sonore (cassette ou radio) et le réglage du volume sonore diffusé par le walkman (augmentation ou limitation d'intensité).

D'une part, une des possibilités pour résoudre les problèmes de distorsion et de fluctuation du signal électroacoustique (dû à une trop grande mobilité de l'utilisateur) consiste à passer d'une écoute de cassettes enregistrées à une écoute radiophonique. Cette solution va à l'encontre de la résolution d'un

autre problème : celui du brouillage ou parasitage potentiel du signal radiophonique (dû aux caractéristiques du cadre bâti). Quel que soit le canal choisi, l'auditeur-baladeur est toujours potentiellement confronté à la forme de métastabilité qui lui est relative. Le choix de l'un ou de l'autre n'est donc jamais complètement acquis, il dépend de la situation dans laquelle se trouve l'utilisateur à un moment donné (position/cadre bâti ou degré de mobilité corporelle).

D'autre part, une des possibilités pour résoudre les problèmes de mixage ou de masquage des sons du baladeur par les sources sonores "externes" consiste à augmenter l'intensité sonore du baladeur. Là encore, cette solution peut poser problème à un autre niveau : celui de la qualité de l'écoute au casque (filtrage fréquentiel des sons musicaux). Selon la puissance des événements sonores urbains et la proximité de l'auditeur par rapport à ces sources "externes", l'utilisateur est amené à moduler l'intensité des sons diffusés par le baladeur afin de pouvoir les entendre suffisamment sans perdre pour autant trop de qualité d'écoute.

Activité spatiale de l'auditeur et interaction des types de métastabilité sonore

Dans le tableau, cet aspect est signifié par les propositions en italiques. Une solution pour résoudre les problèmes de mixage/masquage des sons du baladeur par les productions sonores "externes" consiste à s'éloigner de celles-ci. Outre le fait que cette solution ne prend en compte ni la destination de l'utilisateur ni l'activité pratique dans laquelle il est engagé, cette solution peut être productrice d'autres problèmes : soit en faisant rentrer l'auditeur radiophonique dans une zone de parasitage des ondes hertziennes (par un repositionnement par rapport au cadre bâti) ; soit en favorisant la distorsion du signal électroacoustique enregistré (par les secousses du boîtier du baladeur du fait de la mobilité de l'utilisateur).

Ainsi, le choix relatif à la mobilité ou à la fixité spatiale et celui relatif au meilleur trajet à suivre impliquent un compromis précaire et provisoire entre les problèmes de mixage/masquage, de parasitage-brouillage et de distorsion du signal enregistré.

Relations entre l'action spatiale et l'action technique de l'auditeur
--

Hormis les solutions extrêmes permettant de résoudre certains types de métastabilité sonore (intégration technique automatisée ou arrêt momentané du baladeur), l'auditeur a généralement la possibilité d'intervenir soit spatialement soit techniquement.

Dans bien des cas, la résolution technique d'un type de métastabilité sonore à son équivalent spatial : réglage d'intensité des sons diffusés par le baladeur ou prise de distance par rapport à la source sonore "externe", changement de canal cassette -> radio ou précautions relatives aux secousses du boîtier (manière de se mouvoir dans l'espace), changement de canal radio -> cassette ou repositionnement par rapport au cadre bâti.

Ainsi, la mobilité et la position spatiales de l'auditeur ne sont pas un facteur annexe de l'écoute musicale ; elles participent concrètement des conditions de perception des messages électroacoustiques.

MODELE VEHICULAIRE

Les sciences de la communication s'accordent généralement à distinguer deux modèles de l'échange interpersonnel : le modèle télégraphique issu de la théorie de l'information et le modèle orchestral ou conversationnel issus des courants interactionnistes et ethnométhodologiques ⁴⁰. Mis à part les divergences importantes au niveau conceptuel et épistémologique entre ces deux paradigmes, chacun d'eux recouvre un champ d'étude qui lui est propre (la communication médiatique pour le premier et les situations de coprésence pour le second). Pourtant, dans la vie sociale, et en particulier dans l'espace public, il arrive très souvent que les acteurs soient confrontés à des situations dans lesquelles se conjuguent la coprésence physique à la transmission d'un message médiatique. L'usage du baladeur en présence d'autrui, pour aussi limité et partiel que soit ce phénomène, est un bon exemple de ces situations "hybrides".

De plus, la fixité des individus dans l'espace est presque toujours supposée préalablement à l'analyse ⁴¹. Or, dans le cas de l'espace public, la mobilité de l'individu est quasi-permanente ; elle est pour le moins un instrument fondamental de son "expression quotidienne" (Augoyard, 1979). En outre, l'évolution des technologies de la communication révèle l'existence croissante d'objets portatifs ou mobiles permettant de recevoir de l'information à distance (walkman, téléphone portatif, transistor radio, auto-radio, CB, etc.).

Le modèle que nous proposons ici ne vise pas à rendre compte de l'échange interpersonnel dans sa généralité ⁴² ; il vise à conceptualiser autant

⁴⁰ Sur la distinction et l'explicitation de ces deux paradigmes, se reporter à (La nouvelle communication, 1981) et (Proulx, 1990).

⁴¹ Quelques exceptions existent toutefois, en particulier le chapitre intitulé "Les individus comme unités" dans *La mise en scène de la vie quotidienne. les relations en public* de E. Goffman.

⁴² B. Miège a bien montré les impasses théoriques des modèles de la communication qui auraient un projet "généraliste" : le réductionnisme, l'abstraction simplificatrice, le primat accordé abusivement à un seul paradigme, la confusion des instances envisagées, la dérive futurologique, l'absence ou l'insuffisance des procédures de vérification empiriques (Miège, 1990).

que faire se peut ces deux paramètres si souvent négligés de l'échange en public (hybridation des situations et mobilité spatiale des acteurs).

Mixage de présences

L'usage du baladeur questionne l'opposition qui est habituellement faite entre la communication "naturelle" (relative aux situations de coprésence physique) et la communication médiatisée techniquement (communication à distance). L'auditeur-baladeur se trouve à la fois en présence des autres usagers de l'espace public et relié à autrui au moyen d'un canal sonore technique. Comme le dit P. Flichy :

"On assiste à la superposition de deux sociabilités : l'une immédiate (souvent atrophiée) et l'autre médiatisée." (Flichy, 1991).

Ces deux types d'accès à autrui ne sont pas indépendants l'un de l'autre: ils interagissent de façon complexe et variable. S'il est prématuré de chercher à caractériser comment s'actualise pratiquement ce "mixage de présences", nous pouvons par contre tenter d'en dégager ses conditions d'existence.

L'idée à retenir est que les technologies de la communication, et en particulier les médias sonores portatifs, affectent les conditions de perception de leurs utilisateurs. Il est désormais impossible de réduire les technologies de la communication au simple contenu sémantique qu'elles permettent de transmettre. Comme l'a montré M. Mc Luhan, le substrat matériel relatif à ces technologies joue un rôle essentiel dans leur impact social et culturel (Mc Luhan, 1967) (Mc Luhan, 1977). Sa célèbre formule "le message c'est le médium" mérite toutefois quelques commentaires critiques.

Selon ce penseur, tous les médias affectent l'environnement sensoriel de l'être humain parce que tous font appel à l'un ou l'autre des sens pour la transmission de l'information. Chaque technique est pensée comme un prolongement des organes du corps, comme une extension spécialisée des fonctions physiques et mentales de l'être humain (le phonographe comme amplification de la voix, la photographie comme prolongement de l'oeil, etc.). La caractéristique la plus importante d'un médium serait donc la modalité de son impact sensoriel et le degré d'équilibre ou de déséquilibre des sens auquel il participe (rapport inter-sensoriel). Chaque médium ou canal physique posséderait un mode d'action propre et devrait être étudié dans sa spécificité ; ce serait l'effet du médium sur la vie sensorielle de son usager qui constituerait son véritable "message" ⁴³.

⁴³ Adoptant une définition extensive des médias, il affirme même que certains d'entre eux ne transmettent pas de message particulier (au sens sémantique du terme) mais modifient tout de même notre rapport aux données sensorielles. Ainsi en irait-il de la lumière électrique : "Si la lumière électrique échappe à l'attention comme médium de communication, c'est précisément qu'elle n'a pas de 'contenu' , et c'est ce qui en fait un exemple précieux de l'erreur que l'on commet couramment dans l'étude des médias. En effet, on ne voit enfin la lumière électrique comme médium que lorsqu'elle sert à épeler quelque marque de commerce. Et à ce moment, ce n'est pas la lumière elle-même mais son contenu (et donc en réalité un autre médium) qui frappe l'attention." (Mc Luhan, 1977)

L'idée selon laquelle les médias "sont le résultat d'un double mouvement de dépossession et de repossession de l'environnement par l'homme" (Mc. Luhan, 1977) nous paraît tout à fait pertinente pour rendre compte du mode de présence de l'auditeur-baladeur à autrui. Comme nous l'avons vu, l'écoute au casque ne consiste pas uniquement à réceptionner un message médiatisé, elle redéfinit aussi la relation de l'utilisateur au milieu urbain (en particulier à son environnement sonore).

La théorie de M. Mc. Luhan n'est toutefois que partiellement satisfaisante dans la mesure où l'opérationnalité sociale des médias est pensée en terme d'effet sur l'individu : l'impact sensoriel d'un média serait proportionnelle au nombre de personnes affectées et à l'intensité de l'action de celui-ci ⁴⁴. L'analyse que nous avons faite du walkman nous amène à formuler deux critiques connexes à l'encontre de cette approche.

D'une part, le contenu du message médiatique ne peut être complètement négligé dans la mesure où il assure le lien entre le substrat matériel du média en question et la perception de l'utilisateur. En ce qui concerne le baladeur, nous avons vu que le choix du canal sonore (radio ou cassette enregistrée) dépend de la capacité de l'auditeur à obtenir un message intelligible possédant un minimum de cohérence formelle ⁴⁵.

D'autre part, si les médias sonores portatifs redéfinissent le rapport de l'utilisateur à son environnement, c'est moins dans le sens d'une détermination technique de sa vie psychique qu'en terme d'instrumentation des conditions de coprésence. Pour bien comprendre cette idée, une explicitation des similitudes et des différences entre l'environnement physique et l'environnement technique est nécessaire.

L'accès à autrui, qu'il soit "direct" (situation de coprésence) ou "indirect" (via un canal technique), consiste à disposer d'informations à son encontre. Si l'environnement est l'instrument de médiation entre moi et autrui c'est précisément parce que c'est à partir du couple individu-environnement que ces informations sont produites, transmises et reçues. Qu'elles soient "physiques" ou "techniques", ces médiations environnementales ne sont pas

⁴⁴ Les médias agiraient sur l'individu à partir des stimulations physiques qu'elles produisent sur lui et ne contiendraient une dimension collective qu'en fonction du nombre d'individus concernés. La restructuration des capacités sensorielles de l'individu est ainsi assimilée à des traits psychologiques particuliers (la "surchauffe" d'un seul des sens tendrait à provoquer l'allucination, les médias électriques nous plongeraient dans un état de torpeur et d'apathie, etc.). La dimension sociale des médias ne serait donc que la somme plus ou moins importante de leurs effets individuels. Pour une critique approfondie de cette conception des effets des médias sur l'individu se reporter à (Stearn, 1969).

⁴⁵ Les quatre types de métastabilité sonore que nous avons mis en évidence posent tous, d'une manière ou d'une autre, la question de la cohérence formelle du message sonore (que ce soit au niveau de sa forme temporelle, de sa distinctibilité par rapport à un bruit parasite ou de sa structure spectrale).

de nature fondamentalement différente : elles reposent sur des chaînes de transmission de "différences" à l'intérieur et à l'extérieur de l'organisme. Toute information peut en effet être définie comme les "nouvelles d'une différence" c'est-à-dire se fondant sur des opérations de sélection, de transmission et de codification de différences relatives à l'objet perçu au moyen des organes sensoriels :

"Je propose de modifier la proposition de Kant, et de dire qu'il existe un nombre infini de *différences* dans le morceau de craie et autour de lui. Il y a des différences entre la craie et le reste de l'univers, entre la craie et le Soleil ou la Lune. Et, à l'intérieur même du morceau de craie, il y a, pour chaque molécule, un nombre infini de molécules, un nombre infini de différences entre son emplacement et les emplacements qu'elle aurait pu avoir. De cette infinité, nous sélectionnons un nombre très limité de différences, qui deviennent de l'information. En fait, ce que nous désignons par information -l'unité élémentaire d'information-, c'est une *différence qui crée une différence* ; elle peut créer une différence parce que les voies nerveuses qu'elle emprunte, et le long desquelles elle est continuellement transformée, sont elles-mêmes alimentées en énergie. Autrement dit, ces voies nerveuses sont prêtes à être stimulées. Nous pouvons même dire que la question s'y trouve déjà d'une manière implicite. Toutefois, la plupart des voies d'information, à l'intérieur et à l'extérieur du corps, s'opposent sur un point important. Les différences entre le papier et le bois sont, tout d'abord, transformées en différences dans la propagation de la lumière ou du son, et parviennent sous cette forme à mes organes sensoriels terminaux. La première partie de leurs parcours est alimentée en énergie selon le processus habituel dans toutes les sciences exactes, autrement dit par "derrière" (*from "behind"*). Mais, lorsque les différences pénètrent dans mon corps en excitant un de mes organes terminaux, ce type de parcours est remplacé par un autre, qui est alimenté à chaque instant par l'énergie métabolique latente du protoplasme, qui *reçoit* la différence, la recrée ou la transforme, pour ensuite la transmettre. (...) Nous pensons habituellement au "monde physique" externe comme à une chose qui, d'une façon ou d'une autre, est séparée du "monde mental" interne. Pour ma part, je crois que cette division se fonde sur la différence de codification et de transmission à l'intérieur et à l'extérieur de l'organisme." (Bateson, 1980)

C'est la transmission des différences à l'extérieur de l'organisme (objet-récepteur sensoriel) qui distingue l'environnement sonore physique de l'environnement sonore technique. Dans le premier cas, cette transmission s'effectue uniquement par la propagation aérienne du son alors que dans le second cas existe en plus un relais électroacoustique qui la précède (transformation d'oscillations électriques en signaux sonores). Ce relais technique permet de transmettre des informations dont la source n'est pas localisée à proximité physique de l'auditeur ⁴⁶.

⁴⁶ Dans le cas du walkman, la transmission aérienne du son est très limitée du fait de la proximité des écouteurs et des oreilles. Deux chaînes de transmission de l'information existent toutefois : du signal électrique au son émis par les écouteurs, puis du son émis par les écouteurs à l'oreille de l'auditeur. Pour aussi limitée que soit la transmission aérienne du son, elle est inévitable. En effet, l'audition peut être définie de façon minimaliste comme la sensation dont la cause est la vibration matérielle se propageant dans un milieu élastique, l'air en général. (Gribenski, 1975)

De plus, que l'utilisateur du walkman écoute une cassette enregistrée ou une émission radiophonique, la source de ces informations vient d'ailleurs (respectivement du studio d'enregistrement ou de la station de radio émettrice). Ce phénomène de dissociation du son de ce qui le produit a été analysé par R.M. Schafer en terme de "schizophonie" : "Le préfixe *schizo* vient du grec *skhizein* , qui signifie séparer, dissocier. La

La présence à autrui s'actualise au niveau de la transmission de l'information à l'extérieur de l'organisme ; elle réfère à la manière dont le corps se situe dans l'espace, à la manière dont il l' "habite" :

"La présence se joue dans le dehors, entre des êtres qui ne se définissent pas par l'intériorité, mais par leur extériorité réciproque. Le contraire de la présence est moins l'absence que l'éloignement, dans l'espace d'abord, dans le temps aussi. Invoquer la présence, ce n'est donc nullement sombrer dans la théologie. Car c'est avec le corps qui me situe quelque part que je suis parmi les choses ; un esprit ne saurait être présent, car il n'est nulle part. Le corps est là, c'est par lui que je peux comprendre ce *Da* du *Dasein* qui ouvre l'espace, le lieu de tous les lieux, parce qu'il est lui-même en un lieu et qu'il élit ce lieu comme point zéro des coordonnées spatiales." (Dufrenne, 1991).

Le "mixage de présences" s'explique alors par deux phénomènes connexes. D'une part, qu'ils soient médiatisés ou non, les signaux sonores doivent se propager dans l'air avant d'arriver aux oreilles de l'auditeur. Les productions sonores électroacoustiques et les productions sonores "naturelles" (non-médiatisées techniquement) peuvent se combiner et interférer dans la mesure où un milieu leur est commun (le milieu aérien). D'autre part, ces deux types de production sonore mettent en jeu deux formes de présence bien distinctes. En effet, les informations acoustiques permettent à l'auditeur de se situer dans l'espace ⁴⁷ (localisation in situ de la source sonore) tandis que les informations électroacoustiques donnent accès à un espace autre que celui dans lequel il se trouve physiquement (délocalisation de la source sonore). La perception simultanée d'informations localisées et délocalisées situe l'individu dans un double espace-temps : c'est ce que nous appelons le "mixage de présences".

Ce mixage de présences est particulièrement évident durant l'écoute au casque quand se produit le phénomène de mixage sonore entre les sons émis par le baladeur et les "événements sonores externes" (productions sonores urbaines). Dans ce cas, le mixage de présences s'actualise particulièrement au niveau sonore, il y a mixage de présences sonores. D'autres formes de mixage de présences pouvant se combiner entre elles sont toutefois possibles :

"schizophonie", c'est-à-dire la dissociation d'un son particulier et de sa transmission ou de sa reproduction électro-acoustique, est elle aussi une caractéristique de la civilisation moderne. A l'origine, tous les sons étaient *sui generis*. Ils étaient produits à un seul moment et en un seul lieu, et inséparables de ce qui les produisait. La portée de la voix humaine dépendait de la force du cri. Chaque son était unique, inimitable. (...) Depuis l'invention des instruments électro-acoustiques de transmission et de conservation du son, l'on peut décupler n'importe quel son, si ténu soit-il, et le projeter à travers le monde entier, ou encore l'enregistrer sur disque ou sur bande à l'intention des générations à venir. Nous avons réussi à dissocier le son de ce qui produit le son. Arrachés à leurs sources naturelles, amplifiés, les sons ont acquis une existence propre." (Schafer, 1973).

⁴⁷ Les résultats de la psycho-acoustique nous apprennent que la localisation des sources sonores dans l'espace (audition binaurale) aide l'auditeur à s'orienter dans l'espace dans lequel il se trouve (Canevet, 1989).

a) quand les sons produits par le walkman masquent ceux de l'environnement urbain, l'auditeur-baladeur est à la fois visuellement présent au lieu dans lequel il se trouve et a accès à un espace sonore délocalisé (perception des informations électroacoustiques) ⁴⁸ ;

b) quand les messages radiophoniques sont parasités, le mixage de présences se traduit par l'interférence entre l'emplacement de l'auditeur et la perception d'une information sonore intelligible. Il y a mixage de présences dans la mesure où la localisation spatiale du corps de l'auditeur interagit avec les conditions d'écoute du message électroacoustique.

Ainsi, quelles que soient les opérations de mise en forme du message électroacoustique auxquelles procède l'auditeur-baladeur, il se situe toujours simultanément dans deux espaces-temps distincts : celui des situations de coprésence (sonore, visuelle, emplacement du corps) et celui des situations médiatisées techniquement (au niveau strictement sonore).

Comme nous allons le voir maintenant, c'est à partir de ce mixage de présences que nous pouvons pleinement saisir la spécificité des médias sonores portatifs et en particulier du baladeur. En effet, la mobilité spatiale de l'utilisateur de ces médias joue un rôle fondamental dans le rapport qui s'instaure entre ces deux types de présence. Plus précisément, le lien entre la présence "localisée" et la présence "délocalisée" repose sur la manière dont l'auditeur met en forme les messages électroacoustiques en fonction de son déplacement dans l'espace.

Médiations technico-sensorielles

L'usage du walkman a ceci de commun avec les pratiques spatiales qu'il questionne les conditions de perception de l'environnement urbain. Dans les deux cas, il est possible de mettre en évidence l'existence de "filtres perceptifs" qui interviennent lors de médiations techniques de l'environnement (médiation par une technologie de communication comme le baladeur ou par des technologies de transport).

Tout mode de transport met en jeu trois paramètres qui règlent l'interaction entre le passager et le milieu traversé.

Le premier concerne les caractéristiques du véhicule et en particulier ce qui a trait à leur enveloppe, à leur "coque". E. Goffman définit les unités véhiculaires en fonction de leur enveloppe :

"Les unités véhiculaires, quant à elles, varient selon l'épaisseur de leur enveloppe. Il y a les bateaux, les sous-marins, les trains et les blindés qui ont tous une enveloppe épaisse et sont conduits par des hommes bien cachés et, d'une certaine façon, bien protégés. Il y a les voitures d'enfant, les décapotables, les conduites intérieures, les pousse-pousse, les

⁴⁸ Dans le cas contraire, c'est-à-dire quand ce sont les productions sonores urbaines qui masquent les sons électroacoustiques, ce phénomène ne peut être que très momentané : comme nous l'avons montré, l'auditeur aura tendance à intervenir d'une manière ou d'une autre pour modifier cette situation (faute de quoi l'écoute au casque perd tout son sens).

bicyclettes et les engins de sport tels que les skis, les planches de surf, les toboggans, les kayaks, les patins et les luges qui laissent leurs conducteurs relativement exposés. Plus la coque est protectrice, plus, dans l'ensemble, l'unité est restreinte à des mouvements simples. Notons qu'une route et la circulation qu'elle supporte admettent des coques de types quelque peu différents : voitures automobiles et à chevaux, bicyclettes et, bien sûr, piétons. Vu sous cet angle, l'individu lui-même qui traverse les chaussées et longe les rues -l'individu en tant que piéton - peut être considéré comme un pilote enfilé dans une coque molle et peu protégée : ses vêtements et sa peau." (Goffman, 1973, Tome II)

En s'appuyant sur des exemples déjà anciens (le *cablcar* de Seattle, le *streetcar* de Toronto, etc.), L. Cappe démontre que les formes, tailles et ouvertures des véhicules jouent le rôle de véritables filtres entre la rue et l'intérieur de l'engin (Cappe, 1987). Plus précisément, la hauteur du passager vis-à-vis de la chaussée et des piétons, les vitres plus ou moins teintées et la largeur des fenêtres, les possibilités d'ouverture de ces dernières ne constituent que quelques éléments qui conditionnent les modalités d'accès aux images, sons et odeurs du lieu traversé. A cet égard, le piéton se trouve dans une situation tout à fait originale puisqu'aucune interface technique ne joue comme filtre à sa perception si ce n'est quand il fait usage de médias sonores portatifs.

Le walkman constitue ce que nous pourrions appeler une "coque primaire" dans la mesure où il s'intègre directement au vêtement et à la peau tandis que les moyens de transport (par exemples les automobiles, bus, tramway, etc.) seraient de l'ordre de la "coque secondaire" car étant de véritables contenant du corps du passager, enveloppe indirecte des organes de la perception.

Le second paramètre consiste en la surface de contact entre le véhicule et le milieu dans lequel il se trouve. Si nous nous limitons aux transports terrestres, nous retiendrons les matériaux, textures et reliefs de la route de même que certaines caractéristiques mécaniques du véhicule (adhérence et directivité des roues, suspension, différentiel). Il en va ici de l'expérience kinesthésique du site traversé. Comme l'indique E.T. Hall les spécificités topographiques et paysagères du lieu peuvent être remises en cause par la sophistication des automobiles ⁴⁹. Elles peuvent l'être aussi par le nivellement des terrains consécutif à la construction d'autoroutes et autres voies express, par l'aplanissement et l'uniformisation du trajet (Virilio, 1980).

De même, la surface de contact constituerait une donnée essentielle du mode de production musical. D. Charles a montré en quoi "il y aurait musique quand le milieu intérieur "palpe", par ses "prolongements techniques", le milieu extérieur" (Charles, 1979). Le type de contact entre la jambe et le sol donnerait lieu à divers rythmes et flux sonores générateurs de

⁴⁹ "Les voitures américaines actuelles empêchent toute expérience kinesthésique de l'espace. L'espace kinesthésique et l'espace visuel une fois dissociés ne peuvent donc plus se prêter mutuellement appui. L'élasticité des ressorts, des sièges et des pneus, la direction assistée et la lisse monotonie des routes, contribuent à une expérience irréaliste de notre terre. Un constructeur de voiture a même été jusqu'à faire dessiner des affiches publicitaires qui montre une automobile pleine de voyageurs ravis flottant sur un nuage au-dessus de la route !" (Hall, 1971)

musique, "si bien que la musique du corps, musique non de survol mais de contact, est un frayage d'espace à même l'élément et l'élémental" (Ibid.).

Enfin, la vitesse de déplacement constitue le troisième paramètre. Un groupe d'urbanistes américains s'est intéressé à cette question afin de proposer des aménagements plus appropriés au transport à grande vitesse (Tunnard et Pushkarev, 1963) , (Appleyard, Lynch et Myer, 1964) , (Carr et Schissler, 1969) , (Rapoport, 1987). La dimension temporelle et rythmique est alors apparue déterminante dans cette entreprise et a été conceptualisée avec la notion de "séquence" ⁵⁰. En particulier les recherches se sont concentrées sur la perception des formes visuelles et ont montré l'incidence du nombre d'informations par unité de temps, du choix entre mouvement régulier ou saccadé, de la structure de l'attention et de la mémoire visuelle sur l'appréhension du paysage par le passager. La perception du passager repose donc aussi sur le rythme de déplacement variable selon le moyen de transport.

Nous retrouvons ce questionnement à propos du baladeur. L'étude exploratoire de F. Cave et C. Cotten a montré que l'utilisateur du walkman recherche précisément "l'adéquation entre le rythme de la musique et le rythme perçu des objets en mouvement" (Cave et Cotten, 1984). Ainsi, l'écoute musicale au casque constitue aussi une modalité d'intervention originale sur le rapport du temps à la perception visuelle du paysage.

C'est sans doute P. Virilio qui a su le mieux analyser ce type de convergence entre les effets des technologies de transport et ceux des technologies audiovisuelles. Les aspects nous venons d'évoquer ont été largement décrits par cet auteur (Virilio, 1984). L'évolution des véhicules et des voies de passage rendrait compte d'une véritable "économie de l'épuisement" qui tend à annihiler la sensation du déplacement et à produire une privation sensorielle du passager. Le corps conforté du voyageur conduirait à un émoussement du sens du toucher, à une perte de contact musculaire avec les matières premières. De plus, la vitesse de déplacement provoquerait une "simulation dromoscopique", c'est-à-dire un télescopage du proche et du lointain et une série d'illusions optiques et auditives -pour tout dire un "effet de réel"- qui ne serait pas sans rappeler les modalités de perception au cinéma. A cet égard, "le véhicule automoteur se comporte finalement comme n'importe quel 'média audiovisuel' en transmettant un contenu informatif relativisé par sa vitesse même" (Ibid.).

Les auteurs qui ont étudiés le walkman ne manquent pas de relever des effets similaires à ceux décrits par P. Virilio. C.D. Rath annonce ainsi la naissance de la ville-écran et indique la fonction qu'assume le baladeur à ce

⁵⁰ D. Appleyard définit une séquence comme telle : "La traversée de la cité crée une séquence d'expérience. Cette séquence est une rencontre mobile avec l'environnement, dans lequel le voyageur agit selon ses objectifs personnels, tandis que l'environnement, réciproquement, façonne l'expérience du voyageur. Si nous décrivons une séquence comme une succession d'événements, chaque événement, comparé au passé remémoré, affectera l'attitude du voyageur, sa réaction et sa perception de l'avenir." (Appleyard, 1968)

propos ⁵¹. P. Prato effectue une analyse proche de celle-ci et préfère qualifier cette tendance de "processus de spectacularisation" (*process of spectacularisation*) ⁵² tandis que I. Chambers voit dans le walkman un exemple d' "esthétisation de la ville" (Chambers, 1986). Mais si le rapprochement entre les véhicules de transport - médias sonores portatifs (tels que le baladeur) et la représentation audio-visuelle est là pour attester de la convergence de ces deux types de médiation technique au niveau perceptif, nous devons maintenant nous interroger sur le fondement même de cette convergence. A analyser plus précisément les remarques précédentes, c'est en fait du schème sensori-moteur de l'usager et de son actualisation dont il est question ici. La situation diffère alors notablement dans les deux cas.

Il est désormais connu que l'écoute au casque favorise l'activité sportive, stimule le mouvement corporel du fait de la dimension rythmique de la musique ⁵³. Pour tout dire, nous assistons à une activation du schème sensori-moteur. En ce qui concerne l'usage des moyens de transport contemporains, les travaux de P. Virilio ont montré que la recherche croissante du confort à l'intérieur du véhicule conduit à une anesthésie du corps propre, à une réduction du sens kinesthésique. C'est donc plutôt à une neutralisation du schème sensori-moteur que nous avons affaire dans ce cas là.

Notons toutefois que la marche, la bicyclette ou autres planches à roulette (*skateboard*, *rollerskate*) c'est-à-dire des formes plus élémentaires de déplacement ne répondent pas à ce constat. Ainsi l'usage du walkman lors de déplacements ne peut-il pas être interprété comme une tentative de redécouverte ou pour le moins de renforcement de la sensation du mouvement ? N'avons nous pas affaire ici à une réintroduction volontaire et contrôlée du temps dans les pratiques d'espace ? Ce type d'interface technique qui règle le rapport du citadin à son environnement n'amène-t-il pas une réhabilitation de la dimension temporelle si souvent négligée ?

C'est toute la question de l'espace-temps de l'écoute au casque qui est ici posée. L'accompagnement musical du transport accentuerait dans certains cas cette perte de contact sonore avec le lieu, neutraliserait dans une certaine mesure les ajustements sonores relatifs aux distances interpersonnelles (proxémie sonore) mais redonnerait par contre une cohérence à l'espace

51 "C'est de cette manière que naît la ville-écran, la vidéo-citta : il s'agit d'une sorte d'appareil de télévision dépliant, où l'on peut se promener, et où le spectateur-flâneur promène lui-même son personnage dans les canaux aux échos étranges que sont les rues des centres commerciaux et des zones piétonnières, dans les vitrines ou dans les points d'animation. Et c'est le walkman (de la marque Sony) qui fournit la bande sonore." (Rath, 1986)

52 "Ce que j'appelle 'processus de spectacularisation de l'espace urbain' est une série d'opérations qui, dans la ville post-moderne, tend à transformer l'ordonnement spatial de l'espace public urbain en fonction de critères esthétiques." (traduction personnelle, Prato, 1984)

53 Sur les effets dynamogéniques de la musique se reporter à : (Fraisie, Oléron, Paillard, 1953) , (Fraisie, 1956) , (Oléron, 1956) et (Oléron, 1957)

traversé en lui attribuant une voix propre. En tant que support matériel au temps du déplacement, la musique rythmerait les allures du passager et singulariserait l'expérience du mouvement. C'est du moins l'hypothèse que fait P. Flichy :

"Le baladeur, comme son nom l'indique, est également utilisé à l'extérieur, lors des trajets à pied ou dans un véhicule, pendant l'exercice d'un sport individuel (roller, ski...). Il devient ainsi une sorte de prothèse. Le rapport à la musique en est transformé. L'appareil musical n'offre plus seulement un environnement auditif, il permet de créer de nouvelles connexions entre le corps et la musique. Le pratiquant du roller qui a un baladeur sur les oreilles évolue en musique, les mouvements de son corps épousent le rythme des chansons qu'il écoute." (Flichy, op. cit.)

Nous testerons cette l'hypothèse dans le chapitre consacré à la perception et à l'expression de l'auditeur-baladeur (cf. Voix et Gestes).

Individuation sensori-motrice

La notion d'individu n'a de sens que si on la pense de façon dynamique et si on la rapporte à celle d'environnement. Plutôt que d'admettre a priori l'approche substantialiste de l'être qui définit l'individu comme une unité physique préconstituée (fondée sur elle-même) ou l'approche hylémorphique considérant l'individu comme engendré par la rencontre d'une forme et d'une matière, nous allons montrer comment l'auditeur-baladeur se constitue comme individu à partir de la relation qu'il entretient avec son milieu ⁵⁴.

La perception, en tant qu'instrument de la relation entre l'objet et le sujet, joue un rôle tout à fait fondamental dans le processus d'unification et d'identification du sujet percevant. C'est à partir d'elle que s'établissent les limites et l'espace du Moi, que se constituent les "enveloppes" nécessaires à la construction psychique ⁵⁵. Les organes des sens possèdent une fonction de barrière protectrice, de filtrage des échanges entre l'organisme de l'individu et le milieu dans lequel il se trouve. Plus précisément, cette activité de mise

⁵⁴ A cet égard, nous nous inspirons très largement de l'approche ontogénétique développée particulièrement par G. Simondon.

⁵⁵ Les travaux de D. Anzieu ont mis en évidence l'existence d'enveloppes psychiques à partir desquelles s'édifient l'unité et l'identité du Moi. Ce psychologue a été amené à formuler l'hypothèse d'un Moi-peau : "Le Moi-peau est une surface psychique qui relie entre elles les sensations de diverses natures et qui les fait ressortir comme figure sur ce fond originaire qu'est l'enveloppe tactile : c'est la fonction d'*intersensorialité* du Moi-peau, qui aboutit à la constitution d'un "sens commun" (le *sensorium commune* de la philosophie médiévale), dont la référence de base se fait toujours au toucher. A la carence de cette fonction répondent l'angoisse de morcellement du corps, plus précisément celle de démantèlement, c'est-à-dire d'un fonctionnement indépendant, anarchique, des organes des sens." (Anzieu, 1985). Sur la notion de Moi-peau, se reporter aussi à (Anzieu, 1974) et sur celle plus générale d'enveloppe psychique, se reporter à l'ouvrage collectif (Les enveloppes psychiques, 1987).

en forme et de sélection de l'information au moyen des organes sensoriels participe du processus de structuration de l'individu en fonction de l'objet perçu et réciproquement. Définie comme "invention d'une forme", la perception est l'instrument à partir duquel l'objet et le sujet se constituent mutuellement :

"Avant la perception, avant la genèse de la forme qui est précisément perception, la relation d'incompatibilité entre le sujet et le milieu existe comme un potentiel seulement, au même titre que les forces qui existent dans la phase de métastabilité de la solution sursaturée ou solide en état de surfusion, ou encore dans la phase de métastabilité de la relation entre une espèce et son milieu. La perception n'est pas la saisie d'une forme, mais la solution d'un conflit, la découverte d'une compatibilité, l'*invention* d'une forme. Cette forme qu'est la perception modifie non seulement la relation de l'objet et du sujet, mais encore la structure de l'objet et celle du sujet. Elle est susceptible de se dégrader, comme toutes les formes physiques et vitales, et cette dégradation est aussi une dégradation de tout le sujet, car chaque forme fait partie de la structure du sujet." (Simondon, 1989)

Les différents types de métastabilité sonore que nous avons mis en évidence à propos de la perception de l'auditeur-baladeur attestent de la précarité et de la dynamique de ce processus d'individuation. Pour aller plus avant dans la compréhension de ce processus et de la manière dont il s'actualise lors de l'écoute au casque nous distinguerons deux phénomènes connexes : la variabilité de l'enveloppe sonore de l'auditeur-baladeur et l'interdépendance entre sa motricité et ses divers modes de perception.

Premièrement, il a été montré que le son est sans doute la modalité sensorielle la plus archaïque dans l'acquisition de l'appareil psychique. Le nourrisson est lié à ses parents par un système de communication audio-phonique qui fait de l'espace sonore le premier espace psychique (Anzieu, 1976). L'explicitation des caractéristiques du milieu sonore est dès lors indispensable pour bien comprendre comment s'élabore ce processus d'individuation. En effet, la problématique du sonore se distingue de celle d'autres modalités sensorielles (en particulier du visuel) et conduit à une reformulation de la notion d'enveloppe du soi⁵⁶. E. Lecourt préfère ainsi parler d' "intervalle sonore du soi" plutôt que d' "enveloppe sonore" :
Je propose la notion d' "intervalle sonore du soi" pour définir notre relation actuelle avec l'environnement sonore, et, plus particulièrement, les repères et délimitations que nous lui imprimons. L'intervalle sonore du soi recouvre ainsi les relations de l'identité sonore individuelle avec l'environnement actuel. Il se situe sur plusieurs axes : intérieur/extérieur, subjectif/objectif, proche/éloigné dans la relation à l'objet." (Lecourt, 1983)

Si l'individuation se constitue au niveau sonore comme une tension entre l'externe et l'interne, le soi et l'autre, le baladeur peut être analysé

⁵⁶ E. Lecourt relève trois caractéristiques essentielles de l'espace sonore : l'absence de limites dans l'espace et dans le temps, l'absence de concrétude et l'expérience d'une simultanéité omniprésente. C'est ainsi que "la notion d'*enveloppe* s'oppose par la clarté de ses délimitations, sa référence à une représentation visuelle précise, sa concrétude, et sa fonction de contenant, à l'expérience du sonore telle que je l'ai caractérisée précédemment." (Lecourt, 1987).

comme un dispositif de régulation variable de cette tension. Chacun des trois axes mentionnés ci-dessus s'actualise de différentes manières lors de l'écoute au casque en fonction des caractéristiques techniques du walkman, des événements sonores externes, de la situation spatiale de l'auditeur-baladeur et de ses actions techniques et spatiales (cf. le tableau de synthèse proposé auparavant). Les différents types de métastabilité sonore que nous avons répertoriés attestent de la variabilité potentielle de l'intervalle sonore de l'utilisateur du walkman dans la mesure où l'équilibre qui a pu être trouvé à un moment donné est susceptible d'être remis en cause à un autre moment. E. Lecourt va dans le même sens que cette analyse en parlant de "comportements de frontières" et en montrant l'ambivalence de ce type d'écoute :

"L'invention du *walkman* a mis en évidence certains de ces *comportements de frontières* (Bettelheim), recherche ambivalente ici de stimulation, de fermeture, de protection, que je pourrais comparer au comportement de David lorsqu'il se bouche les oreilles, semble-t-il pour se protéger. Mais je découvre alors que, simultanément, c'est le signe pour lui d'un appel de bruit, et d'une écoute sans risque, par la création -par un supplément de peau, ses mains- d'un espace d'écoute maîtrisé. (...) Il y a plusieurs façons de "traiter" le mal d'enveloppe sonore : *la muraille* est la plus massive certes, mais il y a aussi la possibilité de *sutures* -en restant à la périphérie- ou encore de *remplissage* ." (Ibid). 57

57 Si besoin était, d'autres expériences de l'écoute au casque confirment cette variabilité de l'intervalle sonore de l'auditeur. Utilisée comme un instrument de rééducation des enfants atteints de troubles du langage, l'écoute au casque aide à reconstruire l'identité sonore du soi en jouant de cette variabilité et en permettant d'ajuster progressivement la relation de l'enfant avec lui-même et avec autrui : "L'idée de plonger des enfants atteints de troubles du langage dans un bain sonore préalablement à toute rééducation a été récemment mise en pratique en France sous le nom de sémiophonie. Le sujet est enfermé dans une cabine insonorisée et spacieuse dotée d'un micro et d'un casque d'écoute, véritable "oeuf fantasmagorique" dans lequel il peut narcissiquement se replier et régresser. Dans une première phase, purement passive, il joue librement (dessins, puzzle, etc.) tout en écoutant pendant une demi-heure de la musique filtrée, riche en harmoniques aigus, puis pendant une autre demi-heure une voix filtrée et préenregistrée. Il est ainsi soumis à un bain sonore réduit au rythme, à la mélodie et à l'inflexion. La seconde phase de la rééducation porte sur la seconde articulation; elle requiert du sujet, après audition de la musique filtrée, la répétition active de signifiants également préenregistrés et passés à un filtre doux qui rend la voix parfaitement audible et distincte et favorise l'échelle des harmoniques aigus; en même temps qu'il répète le mot, le sujet s'entend dans les écouteurs, il découvre sa propre voix et fait l'expérience du feed-back auditivo-phonatoire. La phase suivante, plus banale, comporte la disparition du bain musical préalable ainsi que des sons filtrés et la répétition de phrases organisées en récit. Si l'enfant répète mal, s'il introduit volontairement des variantes fantaisistes ou grossières, aucune remarque et encore moins remontrance ne lui est faite. Il peut également continuer de dessiner tout en écoutant et en parlant. Pour pouvoir apprendre un code ne faut-il pas d'abord jouer avec lui et, aussi, être libre de le transgresser? 'Ainsi, croyant dialoguer avec l'autre, l'enfant apprend très vite à dialoguer avec lui-même, avec cette autre partie de lui-même qu'il méconnaissait et que précisément il projetait sur autrui, aliénant ainsi toute possibilité de dialogue réel !." (Anzieu, 1976). Pour un exposé approfondi de cette méthode, se reporter à (Beller, 1973).

Deuxièmement, si la relation de métastabilité de l'individu à son milieu est le propre même du processus d'individuation, sa situation spatio-temporelle est déterminante dans le maintien de cet équilibre dynamique : "Il n'y a de véritable individu que dans un système où se produit un état métastable. Si l'apparition de l'individu fait disparaître cet état métastable en diminuant les tensions du système dans lequel il apparaît, l'individu devient tout entier structure spatiale immobile et inévolutive : c'est l'individu physique. Par contre, si cette apparition de l'individu ne détruit pas le potentiel de métastabilité du système, alors l'individu est vivant, et son équilibre est celui qui entretient la métastabilité : il est en ce cas un équilibre dynamique, qui suppose en général une série de structuration successives nouvelles, sans lesquelles l'équilibre de métastabilité ne pourrait être maintenu." (Simondon, 1989)

En tant qu' "invention d'une forme", structuration réciproque et évolutive du sujet percevant et de l'objet perçu, la perception est ce à partir de quoi s'actualise concrètement cet équilibre de métastabilité.

Or, la mobilité spatiale de l'auditeur-baladeur dans l'espace public est un facteur essentiel de sa manière de percevoir.

D'une part, la mise en forme du signal électroacoustique et la relation entre les productions sonores électroacoustiques et les productions sonores urbaines dépendent du positionnement, de la kinésique et du déplacement de l'auditeur-baladeur. L'intervalle sonore de l'utilisateur du walkman a ceci de spécifique qu'il se constitue en fonction de la motricité de ce dernier.

D'autre part, mais cela n'est qu'une hypothèse à vérifier ultérieurement, le lien entre la perception sonore et la perception visuelle de l'auditeur-baladeur s'établirait à partir de sa motricité (nous traiterons de cette question dans le chapitre "Voix et Gestes"). En effet, s'il existe une désintrinsication de l'oeil et du regard lors de l'écoute au casque (présence visuelle "localisée" et présence sonore "délocalisée"), ce serait au niveau kinesthésique que l'intersensorialité de l'auditeur-baladeur retrouverait une certaine cohérence.

Pour résumer, nous avons proposé l'ébauche d'un modèle véhiculaire des relations en public en nous intéressant exclusivement à l'auditeur-baladeur. Dans cette partie nous nous sommes placés de son point de vue pour saisir la relation qu'il entretient avec l'environnement urbain. Or, dans l'espace public urbain, les usagers du walkman sont continuellement confrontés à des non-usagers qui n'ont pas la même relation qu'eux à l'environnement. Cette relativisation de la perspective réciproque n'est pas sans être problématique quand au déroulement de l'interaction sociale entre usagers et non-usagers.

Si la définition de la situation de coprésence n'est pas la même pour les uns et pour les autres, comment résoudre pratiquement cette situation problématique ? Comment les usagers du walkman sont-ils perçus "de l'extérieur" ? Quelles sont les représentations sociales auxquelles ils donnent lieu ? Et en fin de compte, quels sont les traits pertinents que l'on retient des auditeurs-baladeurs pour les caractériser et pour agir en leur présence ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans la partie suivante.

Nomadisme musical

It is a wall. And the wall is death.

Illegible
scrawl of discontent, in the image

and after-image of life -

and the many who are here
though never born,
and those who would speak

to give birth to themselves.

He will learn the speech of this place.
And he will learn to hold his tongue.

For this is his nostalgia : a man.

C'est un mur. Et le mur est la mort.

Illisible
gribouillis de la contestation, dans le reflet

et l'image persistante de la vie -

et la foule de ceux qui sont ici
bien que jamais nés,
et ceux qui voudraient parler

pour se donner naissance.

Il apprendra le langage de ce lieu.
Et il apprendra à tenir sa langue.

Car telle est sa nostalgie : un être.

DISAPPEARANCES. 2 - Paul Auster

Dans cette partie, nous cherchons à rendre compte de la manière dont l'auditeur-baladeur est représenté socialement. Plus précisément, il s'agit d'explicitier le processus de typification auquel il est soumis de la part d'autrui¹. Mettre à jour ces "constructions courantes" relatives à l'usager du walkman nous aidera à mieux comprendre le fondement cognitif de l'interaction entre les usagers et les non-usagers du baladeur. En effet, les typifications d'autrui possèdent une opérationnalité pratique au niveau de l'échange interpersonnel : elles permettent d'agir en fonction de l'anticipation que l'on peut faire du comportement de l'autre. Se demander comment les auditeurs-baladeurs sont représentés socialement revient ainsi à questionner la façon dont les non-usagers parviennent à se positionner par rapport à eux au cours de l'échange.

Cette dimension est d'autant plus importante que l'écoute au casque dans l'espace public questionne une condition essentielle de l'interaction sociale : la réciprocité de perspectives entre acteurs. D'une part, l'anonymat des usagers de l'espace public (et en particulier des auditeurs-baladeurs) requiert la mise en jeu de typifications qui soient indépendantes des singularités individuelles². D'autre part, la réciprocité de perspectives entre acteurs suppose une appréhension du monde environnant "objective et anonyme, c'est-à-dire détachée et indépendante de moi et de la définition de la situation par mon semblable" (Ibid).

Or, nous avons vu dans la partie précédente que l'écoute au casque est un instrument de repositionnement de l'individu par rapport à son milieu et qu'en ce sens l'auditeur-baladeur se distingue d'autrui par une appréhension du monde environnant et une définition des situations de coprésence qui lui sont propres. En effet, les conditions d'accès à autrui ne sont pas les mêmes pour les usagers du walkman et pour les non-usagers. Mais encore, et le problème se trouve à ce niveau, l'écoute au casque met en jeu des conditions de perception qui ne sont pas identiques d'un usager à un autre, d'un moment à un autre ; elle implique des degrés variables d'accès à autrui. Bref, la définition de la situation par l'auditeur-baladeur n'est pas stable et

¹ Nous nous appuyons ici sur l'idée de "typicalité" développée par A. Schutz, c'est-à-dire l'ensemble des traits pertinents d'un objet, d'un individu, d'un groupe d'individus ou d'une situation permettant l'interprétation de la réalité et à partir duquel je peux répondre au "problème qui m'occupe" (Schutz, 1987).

² A. Schutz fait le constat suivant : "Il apparaît que plus l'anonymat augmente plus le contenu s'appauvrit. Plus la construction typifiée est anonyme, plus elle est détachée de l'unicité de l'individu en cause et moins les aspects de sa personnalité et du modèle de son comportement n'entrent dans la typification en tant que pertinents pour le but qu'on se propose, raison pour laquelle le type a été construit. (...) Lorsque l'anonymisation est totale, les individus sont censés être interchangeables et la situation typique se rapporte au comportement de "n'importe qui" agissant de la manière définie comme typique par la construction. (Ibid.)

définitive, elle dépend à la fois des manières d'user du walkman et du contexte spatio-phonique du moment.

Trois problèmes connexes se posent alors. Comment la réciprocité de perspective entre l'usager du walkman et le non-usager est-elle représentée socialement ? Comment typifier ces situations de coprésence dans l'espace public alors qu'elles ne sont pas homogènes et généralisables ? Quels sont les traits pertinents retenus de l'auditeur-baladeur, de son comportement et de la situation qu'il produit qui aident autrui à savoir comment agir en sa présence ? Ces questions interrogent le processus même de typification des situations de coprésence dans l'espace public. Elles permettent de poser le problème plus général de l'articulation entre l'activité cognitive et l'activité perceptive des agents de l'échange.

Pour traiter de ces questions nous nous appuyerons sur le corpus d'articles de journaux que nous avons constitué. Le choix de travailler à partir de ce corpus est doublement justifié : d'une part, le discours journalistique est l'expression des représentations sociales dominantes, du système de pertinence institutionnalisé, reconnu et accepté socialement ; d'autre part, la presse est un des instruments privilégiés de la visibilité des représentations dominantes de la réalité ³.

Dans cette partie, nous chercherons à rendre compte des différentes formes de typifications auxquelles sont soumis les auditeurs-baladeurs. Pour cela, nous effectuerons une analyse lexicale des articles de journaux, celle-ci constituant un outil particulièrement approprié pour dégager le système de pertinence s'appliquant à un aspect de la réalité physique ou sociale :

"Le moyen typifié *par excellence* par lequel la connaissance issue de la société est transmise est le vocabulaire ainsi que la syntaxe du langage vernaculaire. Celui-ci est avant tout une langue de choses et d'événements appelés par leur nom. Chaque nom inclut une typification et une généralisation se référant au système de pertinences dominant dans le groupe linguistique qui trouve la chose nommée suffisamment signifiante pour lui fournir un terme à part. Le vernaculaire préscientifique peut être interprété comme un trésor de types et de caractéristiques prêts à l'emploi et

³ Comme le montre très bien L. Quéré : "Le système d'action journalistique est déterminé, en dernière instance, par un mode historique d'objectivation sociale, principalement par celui qui correspondait à la socialité bourgeoise. En réalité ses coordonnées ne sont pas homogènes. Il combine des fragments de systèmes socio-culturels différents. Il incorpore quelques éléments de la narrativité orale traditionnelle. Mais l'essentiel de sa matrice appartient au mode d'institution théâtrale de la société, spécifique à l'époque moderne. Le journaliste y participe comme acteur-spectateur, assurant la séparation et la clôture de la scène de la représentation. Comme le chœur dans le théâtre grec, il sert à représenter la représentation, de telle sorte que le représentant soit lui-même objet de représentation. D'autres fragments relèvent davantage de la culture post-moderne : le journaliste cesse d'être le médiateur de la transcendance du Pouvoir et du Savoir ; il devient le témoin du réel dans son surgissement, ainsi que le garant de sa visibilité et de son intelligibilité (adjonction d'une fonction d'expertise)." (Quéré, 1982)

préconstitués, tous issus de la société, portant en eux un horizon ouvert de contenus non encore explorés." (Schutz, 1987)

Cette analyse lexicale portera sur quatre thèmes : l'auditeur-baladeur lui-même, l'espace urbain, le contenu de l'écoute au casque et l'environnement sonore de la ville. Ayant montré dans la partie précédente que l'utilisateur du walkman se définit principalement à partir de sa relation à l'espace (pratiques spatiales) et au milieu sonore (productions électroacoustiques/productions sonores urbaines), nous reprendrons en détail chacune de ces catégories.

Trois types de représentation sociale de l'auditeur-baladeur peuvent être repérés et mettent en jeu un système de pertinence spécifique ⁴ : le premier fondé sur une logique de la distinction sociale, le second sur une logique de l'indifférenciation sociale et le troisième sur une logique de l'action sociale. Pour chacun de ces types, nous passerons en revue les quatre catégories mentionnées ci-dessus, puis nous montrerons comment elles s'articulent dans un même système de référence, et enfin nous en ferons la critique et dégagerons les questions qu'ils posent au niveau de l'interaction sociale.

Un chapitre final fera la synthèse de ces résultats en posant la question de la structure communicative des modalités sensorielles et en proposant la notion de "transférance" pour articuler l'activité perceptive à l'activité interprétative des acteurs coprésents.

⁴ Un système de pertinence peut être défini comme l'ensemble des connaissances disponibles permettant de donner un sens à la réalité. Il met en jeu une activité de sélection, d'ordonnement et d'interprétation des données observables.

DISTINCTION

L'amateur de musique

JEUNES ET/OU ETUDIANTS

Dans les articles, les usagers du walkman sont souvent identifiés aux jeunes. La classe d'âge n'est toutefois pas délimitée précisément puisque les termes employés varient et couvrent aussi bien la population enfantine (*kids, child*) qu'adolescente (*teenager*). Les substantifs sont employés soit au singulier (*child, teenager*) soit au pluriel (*kids, teenagers*). Mais la plupart du temps ce sont des termes génériques qui sont utilisés et qui regroupent à la fois enfants et adolescents (*young people, younger generation, teenager generation*). D'autre part, le terme *student* revient fréquemment, ici encore soit au pluriel (*students, all the students*) soit au singulier (*one of our brightest students, poor student*). L'emploi de ce terme reste compatible avec la prépondérance de la classe d'âge mentionnée ci-dessus et précise implicitement celle-ci.

Toutefois, il n'existe pas une parfaite adéquation entre ce second regroupement et le premier : seul le terme générique de "jeune" s'applique parfaitement à la population étudiante.

Enfin, des adjectifs précisent plus amplement la catégorie de jeunes à laquelle il est fait référence (*punk street kids, hip teenagers*). Le porteur de baladeur est ainsi qualifié à partir des choix musicaux : les adjectifs réfèrent directement ou indirectement à un type de musique particulier. Une hypothèse implicite est contenue dans ce lexique : ce sont principalement les jeunes qui font usage du baladeur.

L'AMATEUR "ECLAIRE" ET LE CONSOMMATEUR "VULGAIRE"

Les termes utilisés pour qualifier l'amateur de musique impliquent une forte connotation qui semble correspondre au type de musique écoutée. Il est aisé de remarquer que les expressions péjoratives renvoient, bien que non explicitement, à la musique populaire ou plus précisément à la musique rock. L'association de la musique à la drogue (*new junkies, stereophonically stoned customer, portable music junkie, music addicts*) indique que c'est

bien de musique rock qu'il s'agit. D'ailleurs, le terme *addicts of rock* a été effectivement employé. Il ne faut pas oublier que le nom *junkie* réfère non seulement aux "camés" mais aussi à toute une culture associée à la musique rock⁵.

De la même manière, le terme *audiofans* s'applique directement aux amateurs de musique populaire ou de variété. A l'opposé, d'autres expressions beaucoup plus valorisantes sont employées et concernent une toute autre population (*music lovers*, *audiophiles*, *adult audiophiles*) ; le vocabulaire davantage littéraire et sophistiqué laisse supposer que l'on s'intéresse aux amateurs éclairés.

Il est ainsi possible de formuler trois remarques. Bien que le contenu de l'écoute ne soit pas systématiquement spécifié, la connotation des termes ne laisse aucun doute : le vocabulaire fait clairement apparaître à quel type de musique se réfèrent les journalistes ("junkie"/musique rock ; "audiophile"/musique classique).

L'association d'un terme à une culture est ici implicite : le choix des mots redouble leur contenu, les noms savants servent à désigner les amateurs éclairés tandis que les noms familiers servent à désigner les consommateurs vulgaires.

La seconde remarque est corollaire à la première. Dans ce regroupement nous sommes mis en présence de populations culturelles bien distinctes réparties selon une opposition binaire : la culture populaire et la culture classique.

Enfin, l'écoute de la musique populaire est dévalorisée au profit de la musique classique. Dans le premier cas, les termes utilisés impliquent un excès, une démesure (cf. *addict*), alors que dans le second ils marquent un intérêt, une richesse personnelle à développer. Les connotations sont différenciées en fonction du style musical et de la relation supposée qu'entretient l'auditeur avec la musique qu'il écoute. Les associations et connotations induites par les termes constituent ainsi deux procédés rhétoriques pour qualifier ou disqualifier la population considérée sans pour autant que les journalistes expriment explicitement leurs préférences.

Localisation

ADRESSES

Un certain nombre d'exemples renvoient à un lieu précis de telle ou telle ville (New-York, Chicago, etc.) par une référence à une rue supposée connue du lecteur ou par toute autre indication complémentaire (*the corner of Fifty-ninth and Lex*, *Michigan Avenue near Oak Street*). Dans ce cas, la position de l'auditeur-baladeur est précisément définie, elle est déterminée spatialement par un système de coordonnées. Le croisement de deux rues permet de situer le passant. La simple mention du nom d'une rue (*East 57th*

⁵ Pour un développement de ce thème se reporter à (Hofstein, 1972) et (Lewis, 1980).

Street , across 59th street) ou d'une avenue (*on Madison avenue , Thenth avenue , on Michigan Avenue)* est aussi souvent utilisée. Bien que de façon moins rigoureuse nous avons tout de même une indication du lieu où se trouve l'utilisateur du walkman.

Il est important de remarquer que dans tous les cas une nomination de l'espace est entreprise ; le repérage spatial permet la différenciation des lieux. La référence à l'espace peut être analysée en terme de positionnement, d'emplacement. Pour qui connaît la ville dont il est question, le lieu est associé à une ambiance, un type d'architecture ou de population. L'espace n'est pas anonyme ou indéterminé, il est ici qualifié. Par exemple, Midtown Manhattan est un quartier de New York généralement très animé, bordé de grattes-ciel et de bâtiments imposants par leur taille et leur modernité. L'activité de ce quartier repose essentiellement sur des commerces et de nombreux bureaux et la population qui le compose est principalement celle des classes moyennes et aisées. Cette spécification des lieux suppose ainsi une caractérisation de la population qui les fréquente. L'anthropologie de l'espace a largement démontré qu'un lieu n'est pas dépourvu de caractéristiques sociales et culturelles, n'est pas indépendant de la population qui le fréquente. En nommant telle rue plutôt que telle autre, les journalistes réfèrent implicitement à des appartenances sociales et culturelles spécifiques.

LIEUX INSTITUTIONNELS ET POINTS DE REPERES

Cette analyse s'applique de la même manière à des lieux repères qui aident le citadin à structurer sa représentation de la ville. Ainsi, des indications comme *Washington Square Park , around the reservoir* (réservoir situé dans Central Park à New York) ou *outside the Chicago Public Library Cultural Center* participent de l'organisation sociale de l'espace. Tout habitant de New York ou de Chicago connaît ces lieux qui servent de repères dans la ville⁶. Ici encore l'espace est qualifié et connoté d'autant plus fortement que ces lieux sont censés être connus de tout lecteur⁷ et associés généralement à un type de population. A titre d'exemple, Washington Square Park à New York fait partie de ce qu'il est convenu d'appeler le *Village* et est inévitablement associé à une population jeune, de classe moyenne (le quartier est toutefois en train de se transformer). L'histoire de ce quartier durant les années 70 reste très prégnante et la mémoire des événements passés ne caractérise que plus fortement la population qui y séjourne. Personne ne penserait à rencontrer un homme d'affaire dans ce parc, l'atmosphère est essentiellement détendue et informelle⁸. La mémoire du lieu participe alors à sa qualification et à la définition de ses règles de conduites.

⁶ Sur l'existence de lieux structurant la perception de la ville par l'habitant se reporter à (Lynch, 1969).

⁷ Les journaux dans lesquels apparaissent ces indications sont destinés prioritairement aux habitants de la ville à laquelle il est fait référence, qu'il s'agisse de New York (New York Times) ou Chicago (Chicago Tribune).

⁸ Se reporter à la description qu'en donne P. Prato (Prato, 1984).

D'autre part, des lieux institutionnels ou fonctionnels sont aussi mentionnés. Il n'y a plus alors de localisation précise mais recours à l'expérience personnelle. Le cas de la bibliothèque revient fréquemment (*the library*) ainsi que d'autres institutions réservées prioritairement à l'éducation (*yard of a typical elementary school, on the floor of the Art Institute*). Remarquons que ces exemples restent cohérents avec les identités sociales qui ont été dégagées dans les analyses précédentes (jeunes, étudiants). Il en est de même du *concert hall and opera houses* qui ne peuvent qu'évoquer une population qui apprécie la musique. Enfin, d'autres lieux tels que la plage ou la laverie automatique sont aussi évoqués (*in some park and beaches, at the beach, in the laundromat*). Là encore cette circonscription locale suppose des types de sociabilité spécifiques : qu'il s'agisse de la bibliothèque, de la salle de concert, de la plage, d'un parc ou d'une laverie automatique chacun de ces lieux possède une unité socio-écologique spécifique et requiert l'application de normes de comportement relatives au site en question (Barker, 1963). Pour résumer, cette catégorie spatiale repose sur une logique sociale du lieu. Qu'il s'agisse d'emplacements, de lieux génériques ou de *settings* particuliers, ces espaces sont soumis à des conventions d'usage connues et reconnues socialement.

Styles musicaux

MUSICIENS ET COMPOSITIONS

Pour les journalistes, la musique constitue le contenu sonore dominant de l'écoute au casque. De nombreux musiciens sont cités et peuvent être classés soit comme musiciens classiques (*the music of Purcell, The Monteverdi Choir, Pavoratti's Greatest Hits, The Best of Beethoven, Shostakovitch, Dvorak*, etc.) soit comme musiciens rock (*The Police, the Sex Pistols, the Moody Blues, Rolling Stones, Beatles, Michael Jackson and Lionel Richie, the Ventures*, etc.). Nous retrouvons ici cette bipolarité illustrée dans le paragraphe précédent. Les musiciens mentionnés sont en général très connus et constituent parfois de véritables symboles d'un style musical (Beethoven et le romantisme, les Beatles et la pop music des années 60, etc.). Toutefois à l'intérieur de ces deux grands courants musicaux coexistent des styles variés pouvant parfois être associés à des types différents de population. Si le goût musical participe effectivement du processus de distinction sociale, pour qui connaît bien les différents styles musicaux, l'opposition culture populaire/culture savante n'est pas suffisante. En prenant l'exemple de la musique rock, de nombreux sous-ensembles peuvent être dégagés qui impliquent des sentiments d'appartenance à des catégories sociales distinctes⁹. D'autre part, l'écoute de compilations (cf. *Greatest hits, The Best*

⁹ Comme le remarque J. Lull : "Certains auditeurs s'identifient fortement à des types spécifiques de musique et démontrent leur fidélité au genre. Par moments ces distinctions sont claires. Un amateur de country and western par exemple ne serait probablement pas confondu à un punk. Mais un punk pourrait être pris pour un "new

of) serait sans doute récusée par les membres de la "noblesse culturelle" qui verraient dans cette pratique une remise en cause de l'essence de l'oeuvre : le fragment musical est l'enjeu de modes de réception spécifiques et est bien souvent dévalorisé par l'élite culturelle.

Il est fait parfois directement référence à des oeuvres (*Delius's Sea Drift and Scriabin's Divine Poem Symphony ; the strains of Vivaldi's the Four Seasons ; Tchaïkovski's 1812 Overture*) ou à des chansons (*All out of love by Air Supply ; Hanky Panky by Tommy James and the Shondells*). Une culture musicale plus approfondie est alors requise par le lecteur de l'article. Remarquons la différence syntaxique dans la mention des oeuvres "savantes" (cf. l'emploi de 's) et des morceaux populaires (cf. l'emploi de *by*). Nous avons ici une indication de plus illustrant la distinction établie entre ces deux mouvements musicaux. L'*'s* marque l'unicité de la composition propre à un musicien et irréductible à tout autre, alors que *by* sous-entend la possibilité d'interprétation par d'autres groupes. Il s'agit bien de différencier l'oeuvre créée par un compositeur, du morceau joué par un groupe. Enfin il ne faut pas oublier quelques allusions faites à des contenus sonores autres que musicaux. Qu'il s'agisse d'apprendre une langue étrangère (*while learning French*) ou d'écouter une pièce de théâtre classique (*recorded plays of William Shakespeare*) ces activités participent de la culture savante et ne manquent pas d'évoquer la population étudiante. Les choix sont ici très significatifs : Shakespeare constitue sans doute un des symboles de la culture classique de même que la langue française aux Etats-Unis.

STYLES MUSICAUX

Le contenu de l'écoute est parfois plus imprécis. Les auteurs réfèrent alors à des catégories de la musique classique (*Vienne Walzes , symphony concert , Chamber recital*) ou de la musique populaire (*pop/rock music , the sounds of rock music , country and western music , salsa music , old surf music from '58, the '60s ; a tape of Marving Gaye and other Motown music , rock music*). Dans le second cas la référence à la musique rock est dominante ; de nombreux musiciens et groupes sont englobés dans cette catégorie du fait de l'imprécision de ses limites. L'exemple *pop/rock music* illustre bien le flou et l'indétermination pouvant exister à l'égard de ce type de musique. D'autre part, l'association de la musique rock à une intensité sonore importante (*loud rock music*) participe du discrédit relatif de ce style ; la musique n'est plus appréciée en tant que telle mais réduite à des paramètres acoustiques (intensité) qui ne peuvent qu'évoquer le bruit. Ainsi, les noms de musiciens, de compositions et de styles caractérisent les usagers du baladeur en fonction de leurs goûts musicaux.

wave" ou pour un amateur d'*heavy metal* par ceux qui ne sont pas familiers des distinctions culturelles obtenues entre et parmi les adeptes des genres en question." (traduction personnelle, Lull, 1987).

Le "ghetto blaster"

GHETTO BLASTER CONTRE WALKMAN

Certains journalistes comparent parfois le baladeur à d'autres appareils de reproduction sonore comme la chaîne stéréo domestique (*home audio*) ou l'autoradio (*car radios*). Toutefois la référence au stéréo cassette portatif s'avère quasi-systématique et incontournable dans la mesure où cet objet, plus que toute autre, assure les mêmes fonctions que le baladeur. Dans les deux cas, il s'agit de pouvoir écouter de la musique sans être pour autant fixé à un lieu. L'association du ghetto blaster au walkman s'effectue sur le mode de l'opposition : le second est bien souvent distingué du premier (*unlike portable boom box radios and tape players*). Si la portabilité de ces deux modes de reproduction sonore permet leur rapprochement, d'autres caractéristiques les opposent. La qualité de la reproduction est parfois mentionnée (*you would be dead wrong to equate their sonic quality with the raucous, aptly named "boom boxes"*). Le nom *boom boxes* (les boîtes qui grondent, qui hurlent) désignant l'objet technique est pris en exemple pour illustrer le propos. Les "boxes" ne sont pas équivalents au walkman, une hiérarchie est établie : le walkman est censé posséder une meilleure qualité de reproduction sonore et est valorisé par rapport au stéréo cassette portatif.

L'opposition entre ces deux médiums sonores s'exprime aussi par d'autres manières. L'usage de ces deux objets par un même individu ne semble pas envisageable, un choix est supposé nécessaire. L'un devrait alors se développer au détriment de l'autre (*the invention will offset "the box"*). L'opposition entre le walkman et le ghetto blaster n'est pas uniquement formulée en terme de différence de qualité mais aussi en terme de choix incompatible, de concurrence. D'autre part ces deux objets sont censés appartenir au même marché de la culture sonore, comme si l'accroissement de la consommation de l'un affectait de façon négative l'évolution de l'autre. Le choix d'un individu ne serait donc pas définitif puisque ce dernier aurait la possibilité de réévaluer ses pratiques et ses achats ; le remplacement du ghetto blaster par le walkman est en effet mentionné à plusieurs reprises (*instead of those loudspeakers, instead of a built-in loudspeaker*).

VACARME ET MONSTRUOSITE

La qualité sonore n'est pas l'unique trait distinctif entre les deux appareils. Plus fondamentalement, c'est la production supposée de bruit par les "boxes" qui confère à ces engins leur caractère unique. Ainsi, cette production sonore tournée vers les autres est qualifiée de différentes manières mais est systématiquement connotée négativement. Tout d'abord, c'est à l'intensité sonore qu'il est fait référence (*loud portable listener*). Dans cet exemple, l'auteur de l'article se contente de caractériser le contenu de l'écoute. Mais plus souvent, les musiques écoutées à haut régime sont dépossédées de leur statut de musique. Celle-ci est alors qualifiée de bruit (*noise from portable radios used in public*), de cacophonie (*a cacophony of portable radios and tape players*). Nous comprenons ainsi que les journalistes prennent définitivement parti contre le ghetto blaster en dévalorisant son contenu sonore. C'est contre cette gêne que s'inscrirait le walkman (*sidewalk stereo*

that is not a noise polluter). Ainsi, le second trait distinctif entre le baladeur et le stéréocassette portatif découle du statut du son relatif à ces deux modes de reproduction sonore. L'un est producteur de pollution sonore et l'autre pas.

Enfin, la taille des "boxes" est souvent citée comme une particularité importante. Les expressions employées restent modérées dans leur connotation (*those cumbersome portable radio "boxes"*) ; le qualificatif se limite à rendre compte d'un état de fait (*cumbersome* pour encombrant, pesant). Mais plus souvent le qualificatif exagère et exacerbe ce trait distinctif (*monster box*). L'association au monstre ne manque pas d'impact et réactive alors un imaginaire fantastique de combat et de lutte. Il conviendrait ainsi de se défendre du *monster box* .

La conjugaison de la taille de cet appareil et de ses caractéristiques sonores est aussi fréquente (*those big blaring portable radios*). Ici, le qualificatif (*big*) aussi bien que le verbe (*blaring* pour bruit strident) ou le nom (*portable radios*) renvoient à un constat qui se voudrait objectif ou pour le moins raisonnable. Cela n'est pas toujours le cas, les données techniques et matériels sont alors combinées à des références animales (*those monstrous blaring chromed suitcases*). Il est frappant de remarquer la manière dont les détails très techniques et impersonnels (*chromed suitcases*) sont rapprochés d'un qualificatif au contraire très marqué affectivement (*monstrous blaring*) . Mais encore, le ghetto blaster peut être véritablement transformé en animal de chair et de sang. Plus aucun élément ne vient signifier la dimension technique de l'objet (*the squalling monstrosities*). Le lecteur est confronté à un monstre criard et à un mode d'écriture qui laisse libre cours à l'imaginaire. L'aspect physique de l'engin est ainsi mis à contribution et permet de l'opposer définitivement au walkman ; le contenu de ce langage métaphorique ne peut s'appliquer qu'à ces impressionnantes boîtes qui ne manquent pas de dimensions symboliques.

L'opposition du ghetto blaster et du baladeur s'exprime ainsi par des traits distinctifs (qualité de la reproduction sonore, statut du contenu sonore, dimensions de l'objet) ainsi que par un langage métaphorique s'appliquant en propre au premier médium.

Nous avons mis en évidence une première catégorie de représentation sociale de l'auditeur-baladeur, de l'espace urbain dans lequel il s'inscrit et de l'économie sonore qu'il met en jeu. Nous allons montrer maintenant la cohérence de ces différents aspects, tant au niveau du mode d'expression employé que de la logique sociale qu'ils sous-tendent. Le tableau ci-dessous synthétise cette catégorie de représentation et de mode d'expression scripturaire à partir de trois entrées : le procédé d'écriture qualifie le mode d'expression employé par les journalistes, le fondement social dégage le critère implicite à partir duquel le lexique prend son sens, la figure dominante typifie les différentes dimensions représentées.

	Procédé d'écriture	Fondement social	Figure dominante
appellation de l'utilisateur	caractérisation ¹⁰	appartenance socio-culturelle	l'amateur de musique
description de l'espace	toponymie	connotation sociale du lieu	le local
contenu de l'écoute au casque	catégorisation musicale	goût musical	le style musical
économie sonore de la ville	opposition binaire de deux groupes nominaux	statut symbolique de l'objet	le ghetto blaster

¹⁰ La caractérisation, appelée aussi "manifestation" par G. Deleuze, définit le "rapport de la proposition au sujet qui parle et qui s'exprime" (Deleuze, 1969).

Contextes

DIFFERENCIATION CATEGORIELLE

Quelle que soit la dimension à laquelle nous nous référons, le nom constitue l'unité lexicale fondamentale de ce premier type de représentation. Il est possible de distinguer l'usage du nom commun et celui du nom propre. Dans le premier cas, il s'agit de caractériser un ensemble d'éléments ou plutôt une classe d'éléments : une population (jeunes, étudiants), un lieu générique (bibliothèque, opéra, parc, etc...), un style de musique (rock, classique, etc...) ou un mode reproduction sonore (ghetto blaster). Cette identité nominale réduit tout élément à une de ses propriétés (âge ou activité de la population, fonction sociale du lieu, etc.).

Un double mouvement d'inclusion et d'exclusion est impliqué. Inclusion dans le sens où la propriété mise en avant circonscrit une catégorie d'éléments qui définit alors une classe ; tout élément possédant la propriété en question appartient à cette classe. Exclusion dans le sens où cette classe n'a de signification que par rapport à ce à quoi elle s'oppose. L'appartenance d'un élément à une classe n'est effective que si celui-ci n'appartient pas par ailleurs à une autre classe. Le pouvoir unificateur du nom est donc aussi pouvoir séparateur. D'un ensemble indifférencié (population, musique, espace) il fait surgir de la différence ; de la continuité entre les éléments il produit de la discontinuité. Une limite implicite est tracée par exemple entre les "jeunes" et les "non jeunes", entre la musique rock et la musique classique.

En ce qui concerne les noms propres, nous affirmons qu'ils fonctionnent comme des représentants des classes en question. Mentionner *the Chicago Public Library Cultural Center* c'est aussi d'une certaine manière se référer au lieu générique que constitue la bibliothèque, de même que citer des noms de rues ou d'avenues revient à désigner des quartiers qui se distinguent les uns des autres. La référence à tel musicien ou tel morceau de musique favorise l'association au style musical concerné. Cette interprétation est confirmée par le fait que la majorité des citations met en jeu de véritables figures sociales ayant valeur de symbole : qui ne connaît au moins de nom *Madison avenue* ou *Manhattan* en ce qui concerne les lieux ou *Michael Jackson* et *Beethoven* en ce qui concerne la musique ? Ainsi, qu'il s'agisse de noms de musiciens ou d'adresses, l'emploi de noms propres joue des associations qui leur sont inhérentes, associations d'autant plus marquées que les noms sont célèbres. Mais si le nom définit effectivement des classes, nous allons montrer maintenant qu'il actualise un système d'oppositions binaires sur lequel se fonde une logique de la distinction.

Deux couples d'opposition se dégagent des analyses précédentes : ghetto blaster/walkman et musique populaire/musique savante. Dans les deux cas le nom permet d'associer les deux termes du couple grâce à un attribut commun (mode de reproduction sonore, musique) et de les opposer simultanément à partir des modalités spécifiques de cet attribut. L'opposition est clairement formulée à propos du premier couple (cf. l'emploi de mots tels que *unlike* et *instead of*) ou plus subtilement suggérée à partir de procédés stylistiques différenciés dans le second cas (cf. l'emploi de *by* ou *'s*). En ce qui

concerne l'opposition ghetto blaster/walkman nous avons repéré deux traits distinctifs : la dimension de l'objet et le contenu sonore diffusé. Le stéréocassette portatif est systématiquement qualifié de gros, encombrant, pensant et se distingue en cela du baladeur. Cette qualification le renvoie inévitablement à la force physique qu'il faut déployer pour le transporter, force physique associée en propre aux classes populaires¹¹. D'autre part, la qualification de monstrueux permet d'insister sur la dimension animale de cet objet et exprime un rejet violent. L'association au monstre constitue un indice de ce qu'il est convenu d'appeler le "goût pur" : elle révèle le dégoût du journaliste de tout ce qui a trait à l'animalité et à la corporéité immédiate des sens.

De plus, le ghetto blaster est censé être producteur non pas de musique mais de bruit. L'ensemble des caractères relatifs au bruit (sons indifférenciés, agression immédiate de l'oreille, expérience banale et commune de l'environnement sonore) nous éloigne des traits distinctifs propres au goût bourgeois (distanciation par rapport à l'oeuvre musicale, appréciation subtile, expérience unique). Parler de bruit à propos du stéréocassette portatif constitue une seconde façon de classer et de dévaloriser cet objet. Ainsi, l'usage des adjectifs qualificatifs et le choix des noms participent du double processus d'attribution sociale et de dévalorisation du ghetto blaster rangé alors parmi les pratiques "vulgaires" des classes populaires. Le terme *ghetto blaster* lui-même résume bien cette analyse en explicitant l'origine sociale de cet objet (*ghetto*) et en le connotant négativement (*blaster*).

La seconde opposition musique populaire/musique savante est analysable de la même manière. La musique rock est supposée bruyante et est qualifiée à partir d'un attribut quantitatif ; elle s'oppose en cela à l'expérience esthétique "distinguée". Insister de cette manière sur le volume sonore revient en effet à porter l'attention sur les excitations purement physiques et à les condamner en même temps. De plus, comme nous l'avons montré précédemment, l'emploi différencié de termes désignant l'usager du baladeur n'est pas neutre (*music lover* ou *audiophile* d'un côté et *addict* ou *junkie* de l'autre). En somme, les mots traduisent ici des différenciations sociales :

"Les groupes s'investissent tout entiers, avec tout ce qui les oppose aux autres groupes, dans les mots communs où s'exprime leur identité sociale, c'est-à-dire leur différence" (Bourdieu, Ibid.).

En ce qui concerne la représentation de l'espace urbain, il n'y a pas d'opposition binaire évidente comme pour le mode de reproduction sonore

11 "Avant d'invoquer un effet d'inertie culturelle ou de "retard culturel" par l'application d'un schéma évolutionniste qui permet aux dominants de percevoir leur manière d'être ou de faire comme le devoir être réalisé, il faudrait se demander si la valorisation populaire de la force physique comme dimension fondamentale de la virilité et de tout ce qui la produit et la soutient, comme les nourritures et les boissons "fortes", tant dans leur substance que dans leur saveur, ou les travaux et les exercices de force, n'entretient pas une relation intelligible avec le fait que la classe paysanne et la classe ouvrière ont en commun de dépendre d'une force de travail que les lois de la reproduction culturelle et du marché du travail réduisent, plus que pour aucune autre classe, à la force musculaire..." (Bourdieu, 1979).

et le contenu musical. Les lieux constituent moins facilement des facteurs de légitimation d'appartenance à un groupe spécifique¹². Toutefois une analyse plus détaillée des différents lieux rencontrés au cours des articles nous révèle des correspondances entre ceux-ci et les classements en matière sonore. Ainsi la fréquentation de l'opéra nous renvoie à double titre à ce qui a été dit de la culture savante. Le type de musique donné à écouter et les règles formelles de présentation de soi inhérentes à ce lieu nous ramène au "sens de la distinction"¹³. A l'opposé, la référence à la laverie automatique n'est pas sans rappeler le "choix du nécessaire" significatif de la classe populaire. Nous retrouvons bien à travers ces deux lieux les propriétés distinctives qualifiant deux styles de vie opposés : les propriétés formelles et symboliques du premier ont pour contrepartie l'aspect banal et matériel du second.

Une homologie existe ainsi entre l'opposition musique savante/musique populaire et l'opposition opéra/laverie automatique. De plus, la partition de l'espace telle qu'elle apparaît dans les articles ne fait aucune mention des lieux les plus exposés aux usages "vulgaires"¹⁴. Une analyse plus précise pourrait montrer une correspondance entre musique savante et lieux "distingués" (le côté Est de Midtown Manhattan ou *the corner of Fifty-ninth and Lex*), entre musique populaire et lieux plus modestes (par exemple *Tenth avenue* à Manhattan).

Bien que de manière moins évidente, les références à l'espace redoublent les distinctions effectuées en matière musicale. Le spatial et le sonore participent d'une même logique, ils marquent chacun à leur manière des styles de vie implicites, ils se redoublent selon une logique de la distinction.

Pour résumer, le choix du vocabulaire tend ici à valoriser la culture savante sur la culture populaire. L'emploi de couples d'adjectifs, les choix lexicaux et les connotations et associations liées aux mots constituent quelques procédés opératoires qui permettent la valorisation du walkman par rapport au ghetto blaster, de la musique savante par rapport à la musique populaire, des lieux de prestige par rapport aux lieux communs. En

¹² Le lieu de concert, lieu répertorié dans les articles, laisse davantage subsister d'ambiguïté quant à la population qui le fréquente : " C'est ainsi que les groupes les plus sélectifs (comme un public de concert ou d'élèves de grande école) peuvent (se) masquer en quelque sorte deux fois le véritable principe de leur sélection : en renonçant à afficher les principes réels de leur existence et de leur reproduction, ils se condamnent à s'en remettre à l'efficacité de mécanismes qui, n'ayant pas la rigueur spécifique et systématique d'un droit d'entrée explicite, souffrent des exceptions." (Ibid.)

¹³ P. Bourdieu parle "de l'opéra ou des expositions (sans parler des premières ou des soirées de gala) qui donnent occasion ou prétexte à des cérémonies sociales permettant à un public choisi d'affirmer et d'éprouver son appartenance au "monde" dans l'obéissance aux rythmes à la fois intégrateurs et distinctifs du calendrier mondain..." (Ibid.)

¹⁴ Si nous prenons l'exemple de New York qui est le plus fréquent dans les articles, les lieux mentionnés sont tous situés à Manhattan, quartier central de la ville le plus valorisé socialement par les classes moyennes et bourgeoises.

établissant ce classement les journalistes se classent eux-mêmes et révèlent leur propre appartenance sociale. Les jugements de goût effectués valent comme emblème du style de vie des journalistes conformément à ce que P. Bourdieu appelle l'"affinité de style" :

"Les pratiques d'un même agent, et plus largement, les pratiques de tous les agents d'une même classe, doivent l'affinité de style qui fait de chacune d'elles une métaphore de n'importe laquelle d'entre les autres du fait qu'elles sont le produit des transferts d'un champ à un autre des mêmes schèmes d'action." (Ibid.).

Les schèmes classificatoires mis en jeu dans les articles classent autant le journaliste lui-même que l'usager du baladeur ; ces schèmes classificatoires rendent compte de l'incorporation des structures sociales par les auteurs des articles. Dans cette optique, le walkman donne l'occasion aux journalistes de réaffirmer leurs propres goûts et par là même leur propre identité sociale.

Trois mouvements connexes articulent ainsi le mode d'expression employé au type de représentation de l'auditeur-baladeur :

-*le classement* : pour chacune des quatre dimensions évoquées, des regroupements sont effectués à l'aide des noms communs et des noms propres employés par les journalistes. Le pouvoir unificateur du nom permet de différencier les éléments les uns des autres et de les inclure dans des ensembles clos et discrets. Des classes d'éléments sont ainsi définies : <jeunes>, <étudiants>, <amateurs de musique> en ce qui concerne l'auditeur-baladeur ; <emplacements précis>, <lieux génériques>, <repères spatiaux> en ce qui concerne l'espace urbain ; <musiciens>, <compositions>, <styles musicaux> en ce qui concerne le contenu de l'écoute au casque ; <ghetto blaster> en ce qui concerne les bruits urbains.

-*la structuration* : le mouvement de structuration consiste en la production de couples d'opposition: amateur éclairé/consommateur vulgaire, lieux distingués/lieux communs, musique classique/musique rock, walkman/ghetto blaster. Si cette division bipolaire est parfois exprimée directement, elle est plus souvent sous-entendue. Dans ce cas, les journalistes opposent les noms en leur attribuant des valeurs opposées à l'aide d'adjectifs et en omettant de mentionner des classes intermédiaires ou transitoires qui permettraient de rompre ou relativiser cette bipolarité implicite.

-*l'auto-typification* : le choix du vocabulaire et le jeu sur les associations et connotations des mots révèlent des jugements de valeur et des appréciations de la part des journalistes eux-mêmes. Pour chacun des couples d'opposition, un des deux termes est valorisé par rapport à l'autre et chacun des termes valorisés vient conforter un même système de valeur (valorisation de l'amateur éclairé - lieux distingués - musique classique - walkman). C'est ainsi que loin d'être de purs traducteurs ou observateurs de la réalité, les journalistes interprètent celle-ci en fonction des schèmes de perception dont ils disposent et s'auto-typifient implicitement dans l'échelle sociale ¹⁵.

¹⁵ Comme le remarque A. Schutz : "Ma construction de l'Autre comme personnalité partielle, comme celui qui endosse des rôles ou des fonctions typiques, a son corollaire

L'ILLUSION REFERENTIELLE

Quelles sont les limites de ce type de représentation sociale ? Il faut garder à l'esprit que le discours sur lequel nous travaillons provient d'un corpus d'articles qui possède sa propre logique. Le système de valeurs mis en jeu dans les articles nous indique que le discours journalistique est le résultat d'une production sociale. Si nous passons en revue les périodiques dans lesquels les articles en question ont été publiés, nous nous apercevons que la majorité d'entre eux se range parmi les journaux et magazines "sérieux" réservés principalement aux membres de la classe dominante (Wall Street Journal, New York Times, Chicago Tribune, Washington Post, Time, Newsweek, etc.). La place occupée par ces périodiques dans la presse américaine n'est pas indifférente aux valeurs implicites qu'ils véhiculent. En fait, un transfert est opéré entre le statut social du journaliste et celui attribué à l'auditeur-baladeur. Formulé autrement, l'utilisateur du walkman est caractérisé en tant que sujet social en fonction de la position du journaliste lui-même dans l'échelle sociale ; position qui se donne comme référence intangible et légitime au discours produit et au classement effectué.

C'est ainsi que l'auditeur-baladeur est ce que le journaliste veut qu'il soit compte tenu des schèmes classificatoires dont dispose ce dernier. En ce sens nous pouvons parler d'illusion référentielle au sens où le définit L. Quéré : "Celui qui les rapporte (les faits) donne l'illusion de se contenter d'enregistrer le réel dans son surgissement. Et cette "illusion référentielle" confère au récit l'apparence de vérité qui détermine sa crédibilité. Le lecteur y est soumis à la "toute puissance apparente du référent". En fait l'ordre chronologique dans lequel le récit rapporte ce dont il parle est entièrement construit. Mais cette simulation est masquée par les multiples ressources stylistiques dont le narrateur dispose pour créer "l'illusion référentielle". Ses énoncés sont pour l'essentiel de type constatif. En fait ils ont un caractère injonctif déguisé : ils font ce qu'ils disent, et ils disent ce qu'il faut croire." (Quéré, 1982).

C'est dans ce cadre là qu'intervient la spécificité de l'objet du discours, à savoir l'auditeur-baladeur. A l'analyse, c'est fondamentalement le contenu de l'écoute au casque qui est mis en jeu dans la typification de l'utilisateur du walkman. Parmi les quatre dimensions passées en revue, ce contenu sonore possède une fonction tout à fait privilégiée en cela qu'il est au fondement des trois mouvements de classement, de structuration et d'auto-typification. Nous le retrouvons bien sûr dans la troisième rubrique qui lui est directement consacrée (opposition musique classique/musique rock) mais aussi dans celle relative à l'utilisateur du baladeur (il est à la base de l'opposition amateur éclairé/consommateur vulgaire) et à l'économie sonore de la ville (il intervient notablement dans l'opposition walkman/ghetto blaster). Seule la

dans le processus d'auto-typification qui a lieu si j'entre en interaction avec lui. Je ne suis pas impliqué dans une telle relation avec toute ma personnalité mais seulement avec certains de ses aspects. En définissant le rôle de l'Autre, j'assume un rôle moi-même. En typifiant le comportement de l'Autre, en passager, en lecteur, en spectateur, en contribuable, etc., je typifie mon propre comportement." (Schutz, 1987)

représentation de l'espace urbain n'est pas directement structurée par le contenu sonore de l'écoute au casque mais nous avons vu que c'est précisément cette dimension qui est la plus problématique dans cette logique de la distinction.

Nous touchons ici aux limites de ce type de représentation collective. Si l'identité sociale de l'auditeur-baladeur n'est déterminée ici qu'à partir de son goût musical, les journalistes s'accordent le droit de caractériser eux-même le contenu de l'écoute au casque. En fait, une des particularités les plus importante de ce nouveau type de reproduction sonore consiste précisément à ne dévoiler que très partiellement à autrui le contenu de l'écoute. S. Hosokawa analyse à juste titre le walkman comme "théâtre secret" et met en évidence l'importance de ce secret pour comprendre l'originalité de cet objet technique ¹⁶. Comment cette approche en terme de distinction est-elle rendue possible alors même qu'une des caractéristiques essentielles du baladeur va à son encontre ?

L'accessibilité à l'information sonore telle qu'elle est supposée par les auteurs des articles n'est somme toute qu'hypothétique. Tout se passe comme si le contenu musical de l'écoute au casque était accessible à l'ensemble des individus en situation de coprésence. En nommant les différents styles et oeuvres musicales, le narrateur les rend accessibles au lecteur et se donne la possibilité d'en effectuer un jugement de valeur. Par cette opération il privilégie dans le discours la question du contenu de l'écoute en supposant implicitement résolue celle des conditions de transmission de l'information sonore propre au baladeur. Mais plus fondamentalement, en confondant le lieu de l'écriture et le lieu supposé de l'interaction, il produit une situation fictive dans laquelle chacun des interactants aurait loisir d'apprécier le contenu de l'écoute. Le fait de nommer à l'intérieur du texte équivaldrait au fait d'entendre la musique lors de situations de coprésence ; l'information dont dispose le lecteur est supposée identique à celle des individus en présence d'un usager du walkman. Bref, par le seul jeu de l'écriture le journaliste établit un glissement entre l'espace du texte et l'espace de l'interaction et joue des possibilités narratives de la presse écrite.

Pour résumer, ce n'est qu'en usant et abusant des potentialités discursives, qu'en assimilant trop rapidement les propriétés de l'écriture journalistique à celles de l'écoute au casque, que les journalistes parviennent à typifier l'auditeur-baladeur en terme d'identité sociale. Trois glissements hâtifs ont

¹⁶ Il analyse ce théâtre secret ainsi : "Ce qui a surpris les gens quand ils ont vu pour la première fois un walkman dans leur ville, c'est que s'ils savaient, de toute évidence, que l'utilisateur était en train d'écouter de la musique, ils ne pouvaient pas savoir ce qu'il écoutait. Il y avait là quelque chose qui n'apparaissait pas : c'était secret. Jusqu'à l'apparition du walkman, les gens n'avaient jamais été témoins d'une scène où un passant "confessait" ainsi avoir un secret de façon aussi particulière et évidente. Il leur semblait, en fait, que l'utilisateur non seulement écoutait quelque chose de secret, mais que c'était aussi un secret en soi, un secret qui avait la forme d'un son mobile : un secret ouvert, public." (Hosokawa, 1989)

été repérés qui participent de cette illusion référentielle : de l'identité sociale du narrateur à celle de l'auditeur-baladeur, du lecteur à l'individu en présence d'un usager du walkman, de l'information écrite publique à l'information sonore secrète.

STRUCTURES SOCIALES ET STRUCTURES CONTEXTUELLES

Malgré les critiques que l'on peut formuler vis-à-vis de ce premier type de représentation sociale, il n'en a pas moins le mérite de poser une question tout à fait pertinente concernant l'interaction sociale. C'est la question de l'articulation entre les structures sociales et les structures contextuelles qui est ici posée. Nous devons nous garder de l'approche substantialiste qui traite les propriétés attachées aux acteurs (âge, sexe, profession) comme des déterminants indépendants de la relation sociale concrète. D'une part, cette conception n'explique pas la manière dont ces facteurs structurels deviennent opérants au niveau de l'échange social. D'autre part, nous savons avec P. Bourdieu qu'une classe sociale est définie autant par son être-perçu que par son être, que "la représentation que les individus et les groupes livrent inévitablement à travers leurs pratiques et leurs propriétés fait partie intégrante de leur réalité sociale" (Bourdieu, 1979, op. cit.). Formulé autrement, l'identité sociale n'est pas définissable uniquement à partir des attributs sociaux d'un individu, elle comprend aussi la manière dont ces attributs s'actualisent dans l'échange interpersonnel. De plus, dans le cas qui nous occupe, il ne suffit pas non plus comme le voudrait P. Bourdieu de poser le problème en terme de "structure des relations objectives". En effet, avant même d'invoquer les effets de pouvoir et d'autorité intervenant dans l'échange en fonction des identités sociales respectives des différents interactants (Bourdieu, 1977), il convient de s'interroger sur les conditions de perception et d'expression de ces identités. Le postulat selon lequel l'identité sociale des membres en présence transparaîtrait inévitablement au cours de l'échange et l'affecterait en retour en terme d'autorité ne semble pas complètement valide en ce qui concerne l'auditeur-baladeur.

Tout d'abord, si les choix musicaux peuvent être interprétés en terme de signes marquant l'appartenance sociale, l'écoute musicale n'est pas réductible à cette unique détermination. En faisant appel à une expérience esthétique intime et privée, les auditeurs-baladeurs se placent partiellement en retrait de la scène sociale sans pour autant s'en exclure totalement¹⁷. Formulé autrement, ce type d'écoute musicale demande à être décrit en terme

¹⁷ M.F. Kouloumdjian a développé cette idée dans une étude exploratoire consacrée à l'usage du walkman : "Que ce soit à l'art musical et non pas à un autre que ce référent tant de gens n'est pas pour surprendre. Car il est essentiellement intériorité, émotion, abandon. Trois sentiments mal tolérés par les structures sociales. Le walkman est donc cet outil qui permet, momentanément, de se mettre en partie hors du théâtre social et de ses représentations figées, hors de son contrôle également. En réaction à la curiosité accrue des organismes de tous ordres, à la mise en fiche quasi obligatoire, se dessine nettement un goût marqué pour l'intimité et une tendance à la privatisation." (Kouloumdjian, 1985)

d'appropriation personnalisée du temps quotidien. L'introduction de tonalités (au sens musical et affectif du terme) et de rythmes musicaux dans le vécu ordinaire active des expériences imaginaires intimes et circonstanciées qui échappent à la prégnance des contraintes de la vie en société¹⁸. En ce sens l'auditeur-baladeur adopte ce que A. Cicourel appelle un "comportement de non-rôle" c'est-à-dire un comportement qui ne dépend d'aucun "statut" reconnu (Cicourel, 1979).

D'autre part, l'écoute au casque infléchit les conditions d'accessibilité sonore des individus en présence et questionne l'idée de coprésence. En usant du canal sonore à des fins essentiellement personnelles, l'utilisateur du baladeur neutralise l'accès par autrui au contenu musical et empêche pratiquement la possibilité d'être enfermé dans une identité sociale quelle qu'elle soit. Le procédé de typification des acteurs par leurs choix musicaux est rendu inopérant par l'usage des écouteurs. Nous sommes confrontés à un paradoxe dans lequel l'usager branché se place en retrait du social par une pratique individuelle qui est aussi une pratique sociale ; sa position dans l'espace social est à la fois potentiellement définie mais non actualisée pour autant (elle reste virtuelle dans la mesure où elle n'est ni exprimée ni perçue).

L'importance de l'instrumentation sensorielle de l'échange social devient tout à fait évidente. Non seulement l'écoute au casque invalide l'effectivité des distinctions sociales-musicales, mais en redéfinissant les délimitations et frontières perceptives entre l'auditeur-baladeur et le non-usager elle participe de la production même de la situation sociale. La présence physique dans un même lieu ne signifie par pour autant coprésence (sonore) puisque des dispositifs techniques ou matériels peuvent limiter l'accessibilité sonore d'autrui. L'environnement sensible n'est donc pas donné une fois pour toute mais peut être aussi l'objet, comme dans le cas du walkman, d'un véritable processus de production. Nous comprenons alors que l'usage du baladeur n'est pas simplement "situé", c'est-à-dire incidemment inséré dans des situations sociales interchangeables, mais plutôt "situationnel", à savoir producteur de spécificités propres à la vie interactionnelle. Les conditions d'instauration de l'échange ne reposent pas uniquement sur l'identité sociale respective des interactants mais impliquent en amont les propriétés instrumentales de la situation sociale concrète. Plus précisément l'interaction

18 L'analyse de M.F. Kouloumdjian est confirmée par M. Touché dans son étude sur la fonction sociale de la musique dans la vie quotidienne. Parlant de l'usage du walkman, il propose le terme d' "effet polder musical" : "On peut se demander si certains de ces temps musicaux ne correspondent pas à des nouvelles formes de ritualisation de la vie quotidienne ; ils constituent un marquage du temps chronologique avec l'introduction de rythmes avec des temps forts, des fréquences, des tonalités dans les quotidiennetés. Ces pratiques, dans certains cas, apparaissent comme une durée non plus entre des périodes distinctes d'activité mais comme un temps gagné, grignoté, braconné sur d'autres moments, c'est ce que nous proposons de nommer l'effet polder musical non seulement parce que cette expression sonne comme un bol d'air mais parce qu'il s'agit bien d'une action pour la maîtrise de son temps, de son espace personnel. Il s'agit de dégager sur un temps normalement imparti à d'autres activités (de production, d'entretien, de repos...) un temps, un espace acoustique et imaginaire personnalisé, "résidence secondaire"." (Touché, 1988)

sociale demande moins à être analysée en terme de rapport d'identités que de médiation sensorielle habilitant la coprésence. Les facteurs de précarité et d'instabilité propres à l'espace public relativisent l'efficace des données structurelles en jouant des possibilités de mise à distance perceptive d'autrui.

Nous affirmons alors que l'interaction sociale dans l'espace public doit être étudiée à partir de son contexte environnemental. Nier celui-ci reviendrait à occulter l'originalité de l'écoute au casque et plus généralement à s'interdire une conception dynamique de l'échange. Il ne s'agit pas de négliger l'importance des structures sociales dans les situations de coprésence mais plutôt d'avancer avec G. Bateson qu'elles sont immanentes au contexte (Bateson, 1977 et 1980) ¹⁹. Au terme de ce premier parcours, il semble que l'idée de contexte sensoriel constitue une voie tout à fait pertinente pour penser l'articulation entre structures sociales et structures contextuelles. D'une problématique de la distinction fondée sur l'articulation de l'être et du paraître nous passons à une problématique de l'immanence fondée sur l'instrumentation sensorielle des situations de coprésence.

¹⁹ A. Bensa résume bien la position épistémologique de G. Bateson : "Pour Bateson, au contraire, la pratique n'est pas le produit dérivé des structures sociales ou symboliques situables hors contexte, mais un ensemble de processus au sein desquels se développent des relations structurales. Ces relations, pour être structurales, c'est-à-dire opérantes dans différentes situations, n'en sont pas moins contingentes, car "elles sont du type de celles engendrées par les processus d'échange d'informations". En tant que telles, elles se modifient en fonction des conditions particulières de la communication où s'inscrivent les processus en cours. La structure ne peut dès lors être pensée comme l'armature enfouie et stable de la nature humaine, puisqu'elle émane d'une conjoncture et d'un contexte interactifs qui la rendent changeante, aléatoire. Toute structure, ou, pour être plus précis, toute procédure de structuration, se met en place en fonction d'un contexte." (Bensa, 1988)

INDIFFERENCIATION

L'homme sans qualité

L'INDIVIDU

A différentes reprises les journalistes se définissent eux-mêmes comme usagers du walkman. Certains passages sont écrits à la première personne et le recours à l'expérience personnelle semble suffisant au développement du discours.

Par ailleurs, les journalistes font mention du nom d'auditeurs-baladeurs qu'ils ont rencontrés pour les besoins de l'article (*Josh Lansing , Karen Meyers , Sandy Glassman , Phyllis Henning , etc.*). Bien que ces auditeurs branchés soient d'illustres inconnus, ce procédé donne l'illusion au lecteur d'accéder à l'expérience vécue de l'écoute au casque. Le lecteur est mis en présence d'un ensemble d'individus isolés dont les noms et prénoms suffisent apparemment à les caractériser. Une figure se démarque toutefois des autres, celle de l'"inventeur" présumé du walkman, Akio Morita, qui est plusieurs fois cité en exemple. Si le baladeur consacre le règne de l'individu, l'usager du walkman par excellence ne peut être que son inventeur lui-même. Cet objet a été créé par un individu, pour chaque individu ; voilà ce que nous suggère l'exemple du président de la compagnie Sony. Enfin il arrive que le nom des auditeurs-baladeurs soit suivi de leur profession ou de leur âge (*Anne Ditto, a 23 year-old tutor ; Brekken Garner, a 21 year-old student*). Ces informations supplémentaires nous renseignent un peu sur les personnes citées mais ne transforment pas pour autant le type de désignation utilisée. Dans tous les cas c'est toujours à un individu singulier et isolé que nous avons affaire.

LA MULTITUDE

L'énumération intensive des différents types d'usager semble supposer que l'ensemble de la population utilise ce gadget (*from weekend gardeners to students between classes ; commuters, pitches in bull pens, shoppers hovering over the meat counter and sunbathers soaking up rays ; students shuttling between home and campus, exurbanites commuting to weekend houses, campers, boat owners and other peripatetic folk*). Remarquons qu'aucune cohérence n'est repérable entre les différents groupes mentionnés:

nous passons sans transition du banlieusard au joueur de base ball (*itches in bull pens*), du jardinier à l'étudiant entre deux cours, etc. Cette hétérogénéité et diversité, combinée au pluriel des termes, produit sans aucun doute un "effet de masse". Des groupes aussi différents les uns des autres seraient pareillement concernés, l'absence de cohérence entre chacun d'eux renvoie en fin de compte à une indifférenciation massive. Ceux-ci ne constituent en fait que des exemples qui pourraient être remplacés par d'autres tout aussi pertinents. Après tout il ne s'agit pas de déterminer qui utilise le baladeur mais de montrer par l'incohérence de l'énumération que tout le monde est susceptible de devenir usager ; qu'aucun critère structurant ne peut être pris en compte dans la caractérisation de la population.

Un autre procédé répondant aux mêmes objectifs a été relevé : inclure l'ensemble de la population à partir d'un inventaire intensif (*people of all ages and professions ; men, women and children*). Ici, c'est au contraire la systématisme de l'énumération qui produit l'"effet de masse" mentionné ci-dessus, aucun individu ne pouvant échapper à celle-ci. Enfin l'usage de chiffres est aussi présent pour montrer l'importance du phénomène (*25 millions of Americans ; millions of people*). La quantification prend alors le relais sur la qualification et illustre plus clairement cette indifférenciation généralisée supposée des usagers du walkman.

L'HOMME DU COMMUN

Enfin, des termes synthétiques sont souvent utilisés pour résumer le propos (*everyone, anybody, everybody*). Il est significatif que de pareils termes marquent simultanément le pluriel (tout le monde) et le singulier (chacun). Ces trois termes illustrent assez bien les procédés que nous avons mis en évidence auparavant. L'usager du walkman en tant qu'individu (chacun) est appréhendé à partir de son absence de spécificité (n'importe qui) ou bien à un niveau collectif indistinct (tout le monde). Il en va de même pour d'autres expressions appartenant à ce type de représentation. L'absence de marque distinctive est tout à fait significative (*just normal people, the common man*) ; les qualificatifs *normal* et *common* sont là pour indiquer cette absence et assurer ainsi la continuité entre l'individu et la masse. La première expression est de l'ordre du collectif alors que la seconde de l'ordre de l'individuel. L'accolade des deux qualificatifs assure l'équivalence entre ces deux niveaux, chaque qualificatif pouvant en fait s'appliquer aussi à l'autre terme (*normal man, common people*). Ainsi, de l'absence de qualité spécifique relative à l'auditeur-baladeur résulte une équivalence supposée entre tel usager et tel autre et entre chaque individu et l'ensemble.

Panorama

ENUMERATIONS

L'expression de la dimension spatiale repose sur la négation de lieux spécifiques à l'usage du walkman. Des séries d'espaces de déplacement ou de

transport sont ainsi évoquées (*from the streets and highways ; our buses, our sidewalks, down our streets*). La combinaison de différentes voies de circulation et types de véhicules produit l'impression d'un mouvement incessant et désordonné qui rend impossible toute localisation précise. L'apparent excès de mobilité spatiale donne l'impression au lecteur d'assister à un grouillement ininterrompu d'individus. D'autre part, l'hétérogénéité d'éléments de l'énumération produit aussi cet effet de délocalisation (*on trains and plane, in coffee lines and crowded hallways ; on streets, in parks, on bikes and buses ; from every corner, park bench, bus and subway ; on park paths, down city sidewalks, on trains and buses, the aisles of suburban supermarkets, on campuses*). La conjugaison de caractéristiques liées à la mobilité spatiale (*trains , plane , bikes , etc...*) et au contraire à une relative fixité (*coffee lines , park bench , aisles of suburban supermarkets , etc...*) laisse supposer que tout lieu est potentiellement adéquat pour l'écoute au casque.

LES RUES

La référence aux rues est sans doute plus délicate à interpréter. Nous faisons ici l'hypothèse que l'emploi de ce mot au pluriel (*streets*) est cohérent avec ce second type de représentation de l'espace urbain. Pour démontrer cela nous devons analyser le contexte propositionnel dans lequel ce terme est employé.

Prenons trois exemples :

1. "...*liberated from their sofas, wandering the streets* " (...libérés de leurs sofas, errant dans les rues)
2. "...*as the movie title says "Can't stop the Music", at least on city streets* " (...comme le dit le titre d'un film "on ne peut pas arrêter la musique", du moins dans les rues de la ville)
3. "...*a safety factor if the walkman takes to the streets* " (un facteur de sécurité si le baladeur s'introduit dans les rues)

Dans le premier exemple le terme associé à *streets* permet une interprétation relativement aisée, en effet *wandering* (errer, vagabonder) implique précisément une indétermination des lieux. S'il y a effectivement déplacement, ce n'est pas cette caractéristique qui est essentielle mais plutôt le fait que le lieu importe peu, les rues étant équivalentes les unes aux autres ²⁰. Dans le second exemple l'association des rues à l'ensemble de la ville (*city streets*) induit bien cet effet d'ubiquité. Là encore les rues ne se distinguent pas les unes des autres puisqu'elles appartiennent identiquement à un ensemble plus large (la ville) qui leur confère le même statut. L'emploi du pluriel indique une multiplicité de lieux alors que simultanément la référence à la ville dans sa globalité suggère une indifférenciation de ceux-ci. Enfin l'emploi du verbe *take to* dans le troisième exemple renvoie à une

²⁰ Comme le remarque A. Pessin et H. Torgue : "L'errant est un être machinable dont les pas semblent mener n'importe où." (Pessin et Torgue, 1980).

interprétation analogue aux deux premières. C'est moins à des rues spécifiques dont il est question qu'au lien entre le walkman et les rues. Ainsi, le pluriel *streets* doit être interprété au sens figuré et réfère à l'espace public, à l'espace extérieur. C'est de l'opposition entre espace public et espace privé de l'écoute qu'il est question, peu importe une qualification plus précise de la rue puisque quelle qu'elle soit elle se rapporte à une notion plus générale.

Pour résumer, que l'accent soit mis sur un mode spécifique de rapport à l'espace (errance) sur une échelle spatiale plus grande qui induit la généralisation (la ville) ou sur le statut de la rue (comme espace public), l'occurrence de ce terme au pluriel participe d'une vision panoramique de l'espace urbain.

NULLE PART ET PARTOUT

Enfin un certain nombre de termes synthétisent bien ce propos. Mise à part la référence explicite au statut de la rue dont il a été question ci-dessus, différentes échelles de grandeur sont mentionnées pour définir le contexte spatial de l'usage du walkman. Ainsi a-t-on relevé des références à la ville (*in the city*), au pays (*across the country*), voire au monde tout entier (*around the world*). Ces visions panoramiques sont à rapprocher d'une perception panoptique de l'espace et d'une mise à distance des lieux qui sont ainsi appréhendés simultanément mais qui perdent de ce fait leurs marques distinctives.

De plus, les expressions *anywhere indoors or outdoors*, *almost anywhere*, *everywhere*, *wherever you go* sont fréquentes. Elles explicitent l'absence de lieux qualifiés en supposant que chacun d'eux est équivalent aux autres. Aux "n'importe qui" et "tout le monde" employés à propos de la population correspond un "n'importe où" et "de partout" qui s'applique cette fois-ci à l'espace. Pour terminer, le qualificatif *ubiquitous* a été mentionné à plusieurs reprises dans les articles ; ce terme caractérise sans doute le mieux cette catégorie spatiale.

Eclectisme

DU ROCK A LA MUSIQUE CLASSIQUE

Au niveau du contenu de l'écoute au casque, le choix du style musical n'est pas prédéfini par le journaliste. L'emploi de la conjonction "ou" par les auteurs des articles indique l'existence de multiples éventualités (*the strains of Wagner or Michael Jackson ; Mozart or Bruce Springsteen ; Mozart or the Cars*). Toutefois aucune indication nous permet de savoir s'il s'agit d'un "ou" disjonctif ou non. Une ambiguïté reste présente, nous ne pouvons décider si à chaque auditeur-baladeur correspond un musicien ou style ("ou" disjonctif) ou au contraire plusieurs ("ou" conjonctif). Par contre, l'usage de la conjonction *and* ne laisse pas de doute. Selon certains journalistes, un même individu peut écouter *Stevie Wonder, Guy Lombardo and Giuseppe Verdi*.

Enfin, nous retrouvons des procédés que nous avons mis en évidence auparavant (*to anything from Beethoven to Barry Malinow ; everything from Rock to Bach*). D'une part les termes *anything* et *everything* marquent explicitement la diversité des possibilités et indiquent un refus à toute restriction ou réduction. D'autre part l'usage du *from...to* (de...à) définit l'éventail de ces possibilités. Contrairement à la distinction musicale qui est apparue dans le premier type de représentation sociale, la musique classique et la musique rock ne sont pas opposées l'une à l'autre mais constituent plutôt deux courants autorisant des variations de goût, deux repères musicaux compatibles chez un même auditeur.

MUSIQUE FAVORITE

A de nombreuses reprises est mentionnée l'écoute de la musique préférée de l'utilisateur du walkman. Ainsi sera écouté *one's favorite music , favorite tape , old favorite , music favorites , any music we know and like best* . Dans tous les cas, aucun musicien ou titre d'œuvre n'est cité. C'est moins du contenu musical dont il est question que du rapport de celui-ci à l'auditeur. Peu importe ce qui est écouté si cela est apprécié véritablement ; c'est ce que nous indiquent implicitement ces exemples. Là encore, aucune restriction ou opposition pour guider le choix du style musical : tout est possible et il appartient à l'auditeur de déterminer par lui-même le contenu de l'écoute. Les usagers du baladeur écoutent ainsi *their own tapes , their cassettes , their own kind of music* . L'adjectif possessif *their* marque l'appropriation du contenu de l'écoute par chaque auditeur sans pour autant que ce dernier soit davantage défini.

Cette appropriation peut d'ailleurs aller au-delà de l'activité d'écoute et déboucher sur des enregistrements sonores personnalisés. L'utilisateur se confectionne alors lui-même ses cassettes et se donne la possibilité d'apprécier son "produit maison" (*homemade product*). Mais au-delà de cette ouverture de choix se dessine en fait l'équivalence de tout type de musique. Ici aussi nous obtenons une indifférenciation du contenu musical illustrée par le fait que chacun écoute ce qu'il préfère. Il n'est même plus nécessaire de nommer les musiciens ou compositeurs puisque c'est l'appréciation du contenu sonore par l'auditeur qui importe et non pas le contenu en lui-même.

MEDIUM SONORE

Une autre manière de s'abstenir de caractériser le contenu sonore de l'écoute est de s'intéresser avant tout au médium. Ainsi, l'usage de la radio est souvent cité (*AM or FM stereophonic sound ; FM listening ; the radio ; AM radio ; a beautiful music station ; radio station*). L'attention est portée essentiellement sur la qualité de la réception. Ces exemples illustrent moins l'équivalence des styles musicaux que l'indétermination du contenu sonore. De même, la production de cassettes spécialement conçues pour l'écoute au casque est aussi l'objet d'attention (*new tapes (mostly of reissued material) that are specifically programmed for personal-portable use ; several standard musicassettes specifically designed for "stereo-to-go" listening*). Comme

auparavant le contenu sonore de ces cassettes n'est pas précisé ; c'est du support matériel dont il est question ici. Pour résumer, l'indétermination du contenu sonore découlant de l'attention portée au medium réfère implicitement à l'éclectisme potentiel de l'auditeur.

Le bruit de la ville

BRUIT EXTERIEUR

De façon beaucoup plus générale, le walkman est associé aux "sons du dehors" ; au monde sonore indifférencié de l'écoute au casque s'oppose le bruit du monde extérieur. Une grande variété d'adjectifs est employée pour signifier cette aspect d'extériorité (*exterior*, *outer*, *external*, *outside*). C'est moins le paysage sonore urbain qui est qualifié que le statut du bruit en question pour l'usager du walkman. La métaphore spatiale est alors utilisée pour rendre compte de l'écoute au casque (intérieur/extérieur). Tout se passe comme si ce type d'écoute modifiait la situation spatiale de l'auditeur par la production de limites entre deux mondes. En approfondissant un peu cette remarque on s'aperçoit d'un glissement sémantique entre la dimension sonore à proprement parler et le monde dans sa globalité. En effet, les adjectifs réfèrent parfois au bruit (*exterior noise*) et parfois au monde (*outer world*). Plus précisément, pour un même adjectif nous avons repéré indifféremment ces deux occurrences (*outside noises*, *outside world*, *external noise*, *external world*). De même, l'emploi des termes "bruit" et "son" semble équivalent (*external noise*, *external sound*). Les trois termes *noise*, *sound* et *world* apparaissent ainsi interchangeable. La métaphore spatiale est redoublée d'une métonymie dans laquelle les sons signifient le monde dans son ensemble.

Enfin, il arrive que l'adjectif connote les bruits auxquels il est fait référence. L'évocation perd alors sa neutralité apparente et implique un jugement de valeur. Les sons du monde extérieur sont par exemple qualifiés d'"accessoires" (*extraneous sounds*). Nous verrons par la suite que la position adoptée vis-à-vis de ces bruits urbains est tout à fait intéressante au regard du débat concernant le walkman.

LES SONS AMBIANTS

Une seconde métaphore spatiale a aussi été repérée. Les sons qualifient moins une limite départageant deux mondes qu'une enveloppe dans laquelle se meut l'individu. Des expressions comme *the world around them* ou *anything around them* illustrent cette remarque. L'adverbe *around* indique bien un rapport à l'espace différent de celui analysé précédemment. L'accent est porté ici sur l'aspect enveloppant des sons et sur leur provenance de tout côté. L'utilisation à de multiples reprises de l'adjectif "ambient" (*ambient sound*) participe du même propos et renvoie cette fois-ci à l'environnement sonore tel qu'il est perçu par les non-usagers du baladeur. L'ambiance caractérise l'environnement sonore urbain partagé par les

habitants qui n'utilisent pas de walkman. Le point de vue se déplace de l'usager au non usager et implique une qualification différente du milieu sonore. Selon les conditions de l'écoute (port des écouteurs ou non), l'individu est séparé de ce milieu ou au contraire immergé dedans. Quoiqu'il en soit, dans les deux cas est absente une spécification plus précise des sons de la ville.

BRUITS URBAINS

Nous avons enfin noté une dernière façon d'évoquer le "bruit du monde extérieur". La référence à la ville est explicite et les connotations des sons sont généralement négatives. Ainsi les rues sont censées être bruyantes (*street noises*, *noisy city streets*) sans que l'on précise pour autant de quels bruits il s'agit. Il y a indifférenciation des sons entre eux ; indifférenciation autorisée par l'usage du pluriel qui les présente tous équivalents les uns aux autres (*noises*) ou par l'emploi d'un adjectif généralisant leur qualité (*noisy*). Parfois, ces deux procédés sont mis en jeu dans une même expression (*awful sounds of the city*) et permettent l'expression d'un jugement de valeur d'autant plus explicite. Quels que soit les sons auxquels il est fait référence ceux-ci sont terribles, affreux (*awful*). Tous les sons sont ainsi regroupés à partir d'un qualificatif commun qui les homogénéise.

Ce peut être aussi un nom qui assure cette fonction. Le caractère spécifiquement sonore perd de son importance au profit d'une expression familière qui synthétise l'appréciation que porte le journaliste (*the hoodoo of urban life*). Les bruits urbains sont évoqués non plus en tant que tels mais associés à un caractère abstrait, on parle alors de la "poisse" de la vie urbaine (*hoodoo*).

Toutefois les jugements de valeurs ne sont pas systématiquement négatifs car la référence à la "réalité" est là pour justifier et défendre l'environnement urbain. Si les bruits en question ne sont pas forcément bienvenus ou particulièrement esthétiques, ils participent au moins du "monde réel" (*the real world, real world noise*). Ici encore nous avons affaire à une abstraction des singularités sonores au profit d'une caractéristique générale. Par ailleurs, ce dernier type de formulation suggère implicitement que tout son ne réfère pas forcément au "monde réel". Le contenu de l'écoute au casque manquerait alors de "réalité" ou se situerait dans un monde imaginaire. L'opposition entre les sons médiatisés et les productions sonores urbaines ne serait plus en terme intérieur/extérieur mais davantage imaginaire/réel.

Dans tous les cas, les généralisations et couples d'opposition permettent de faire fi de la spécificité des productions sonores. Que l'on qualifie l'environnement sonore par les termes "extérieurs", "ambiants" ou "réels", cette seconde catégorie tend à homogénéiser les bruits urbains et à les rendre équivalents les uns aux autres. Nous retrouvons ainsi les mêmes procédés employés auparavant à propos de l'éclectisme musical.

	Procédé d'écriture	Fondement social	Figure dominante
appellation de l'utilisateur	désignation ²¹	indifférenciation	l'homme sans qualité
description de l'espace	énumération et généralisation	décontextualisation spatiale	panorama
contenu de l'écoute au casque	emploi d'adjectifs indéfinis et de conjonctions	équivalence généralisée	éclectisme
économie sonore de la ville	noms génériques	décontextualisation sonore	bruit de la ville

²¹ La désignation définie "le rapport de la proposition à un état de chose extérieur" (Deleuze, op. cit.)

Modalités

HOMOGENEISATION SOCIALE

Au-delà des contenus relatifs aux thèmes abordés, nous avons mis en évidence l'emploi systématique de termes génériques. En privant l'environnement social, sonore et spatial de toute qualité distinctive et particularisante, les journalistes produisent une homogénéisation de chacune des dimensions. Ainsi l'auditeur-baladeur est désigné par les expressions *common man* et *normal people* ; l'espace urbain par des termes généraux tels que *city*, *country* ou *world* ; le contenu de l'écoute par les références aux médiums sonores tels que la radio ou la cassette ; et l'environnement sonore de la ville par l'emploi de *noise*, *sound* ou *world*. Il s'agit simplement ici de désigner c'est-à-dire de mentionner telle ou telle aspect par un terme suffisamment vaste pour couvrir l'ensemble des possibles. Le terme générique ne définit pas un ensemble par rapport à un autre, il exprime une continuité entre les différents éléments de l'ensemble global. Le propos n'est plus de distinguer par des propriétés singulières mais d'homogénéiser par une généralisation.

Ce procédé d'écriture nous renvoie tout naturellement à ce qu'il est convenu d'appeler la "société de masse". En effet, comme le constate J. Zylberberg :

"La société de masse cependant est un thème, pour ne pas dire un slogan, qui semble se référer en permanence à la standardisation, à l'homogénéisation, bref à l'égalisation des conditions, situations et comportements individuels et sociaux. La littérature sur les masses exprime souvent de manière critique, cette valeur séculaire d'égalité véhiculée par les masses, dont l'homogénéisation aboutit à l'uniformisation des conditions de vie, routinisation des comportements, le nivellement des individualités." (Zylberberg, 1986).

Ainsi, si la société de masse est signifiée par la référence à l' "homme ordinaire", elle est aussi implicitement contenue par la forme d'expression employée. La production de l'égalisation des conditions et des situations passe par le recours aux termes génériques.

Un second procédé sert ce propos. L'adjectif *every* constitue un motif qui revient pour chacun des thèmes. Nous avons rencontré à plusieurs reprises *everybody* aussi bien que *everywhere* et *everything*. Deux termes sont ainsi accolés l'un à l'autre : le second qualifie la dimension prise en compte (la population pour *body*, les lieux pour *where* et la musique et l'environnement sonore pour *thing*) tandis que le premier (*every*) généralise celle-ci. Là encore le lexique reste très général et implique l'ouverture de l'ensemble des possibles. Le terme *every* est sans équivoque, il indique l'absence de sélection et d'exclusion d'éléments pour l'ensemble considéré. Ici, tout est envisageable sans aucune condition, l'usage du walkman renvoie est présenté en dehors de tout contexte ou si l'on préfère il est présenté comme l'objet de tous les contextes.

Le caractère abstrait du lexique est aussi significatif. Toute spécificité de population, lieu ou son est niée ; seul est désigné l'objet sur lequel porte le discours et encore faut-il parfois faire appel à l'ensemble du texte pour savoir de quoi il s'agit (cf. *everything* s'appliquant ici au monde sonore mais pouvant référer à quantité d'autres sujets). Ainsi, au-delà de la caractérisation de telle ou telle dimension, c'est l'idée de décontextualisation qui est déterminante. Nous en tenons pour preuve l'emploi systématique de *every* qui s'applique indifféremment à plusieurs types de contexte. Quels que soient ceux-ci, ils sont prétextes à réaffirmation de cette même idée.

Cette analyse nous ramène à l'égalisation des conditions, situations et comportements dont parle J. Zylberberg. L'idée de décontextualisation telle qu'elle est signifiée ici implique du même coup celle d'homogénéisation des conditions de vie. Si toutes les modalités de tel contexte particulier sont compatibles avec l'usage du baladeur, alors au regard de celui-ci chacune d'elles est équivalente aux autres. L'équivalence généralisée des conditions leur confère un caractère homogène puisque rien ne vient spécifier des différences. Qu'il s'agisse de l'emploi de termes génériques ou d'expressions de décontextualisation (*every—*) nous avons affaire à des modes d'expression ayant pour effet d'homogénéiser les conditions d'usage du baladeur et de représenter implicitement le règne de la société de masse.

Toutefois, ce type de représentation ne peut se limiter à exprimer la société de masse uniquement à partir de l'homogénéisation des conditions de vie. L'hétérogénéité de la vie sociale contemporaine ne manque pas de resurgir à tout moment et de remettre en cause l'image classique de la "masse". Comme le montre bien A. Schwarz, "le différent résiste, persiste, se niche là où l'on ne croit trouver qu'homogénéité dans l'opacité de la masse" (Schwarz, 1986). Les journalistes peuvent difficilement nier cet aspect, ils le représentent de façon à ce qu'il soit neutralisé.

En ce qui concerne le contenu musical, il est fait mention de la musique favorite de chacun. Ici est explicitement indiqué une dimension individuelle, toutefois, à y regarder de plus près, nous nous apercevons que cette singularité ne débouche pas sur le "différent" mais au contraire sur le "semblable". Cette formulation renvoie identiquement chacun à ses propres goûts et instaure ainsi un rapport uniforme du contenu de l'écoute à l'auditeur. L'hétérogénéité des goûts musicaux est neutralisée en privilégiant le rapport de l'utilisateur au contenu sonore. De données concrètes et multiples (tels ou tels musiques et musiciens) nous passons à une abstraction unificatrice. Dans les termes de A. Schwarz nous assistons à l'actualisation de l'homogénéité au moyen de la "potentialisation de l'hétérogénéité". En ce qui concerne les usagers, la citation de leurs noms et prénoms aboutit à un résultat analogue. Ces marques d'identité, singulières par excellence, tombent sous le coup de l'insignifiance. Connus de personne, les individus donnés en exemples sont interchangeable et illustrent davantage l'équivalence des uns et des autres que leur unicité. La référence à des inconnus nous ramène ainsi à la masse, entendu comme "l'ensemble de personnes non spécialement qualifiées" (Ortega y Gasset, 1961). La singularité de chacun est masquée par la gratuité et l'insignifiance des noms. Ceux-ci diffèrent donc fondamentalement de ceux répertoriés au chapitre précédent (cf. Distinction). Alors que précédemment ils constituaient des références culturelles,

revêtaient une dimension publique et appelaient différents systèmes de valeurs permettant le jugement, les noms propres listés ici ne possèdent aucune signification sociale et ont davantage pour fonction d'illustrer l'aspect ordinaire et banal de l'usage du baladeur.

Deux individus se démarquent toutefois des autres : le journaliste lui-même quand il écrit à la première personne du singulier et l'"inventeur" du walkman, Akio Morita. Ces deux figures nous renvoient sans doute à l'"élite", contrepartie indispensable de la masse. Ces individus entretiennent un rapport distancié par rapport au walkman puisque suivant le cas est développé un discours relatif à cet objet ou même une caractérisation précise de sa spécificité dans l'invention. Cette singularité qui illustre l'aspect hétérogène du phénomène a pour contrepartie un changement de statut des intéressés par rapport aux individus "ordinaires" et ne remet pas en cause l'homogénéité de la masse. L'hétérogène qui pourrait menacer cette vision statique de la masse est ainsi neutralisé car situé hors de celle-ci.

Par ailleurs, la diversité des contextes d'usage du walkman est clairement mentionnée par d'autres procédés. L'énumération tous azimuts de types d'usagers potentiels, de lieux multiples et variés, et de noms de musiciens et titres de musique disparates ne permet pas leur discrimination mais sont plutôt donnés à titre d'exemples. L'absence de tout critère structurant parmi ceux-ci aboutit plutôt à un nivellement qui exclue l'effectivité d'un dynamisme et d'une logique fondés sur la différence. La neutralisation de l'hétérogène passe par l'absence de confrontation de chacun des éléments avec les autres au profit de listes arbitraires. Cette forme d'expression ne renvoie pas à des idiosyncraties marquant la différence mais davantage à une négation des dimensions considérées.

Cette analyse est d'ailleurs valide pour d'autres procédés d'écriture rencontrés. L'utilisation de la forme "de...à" (*from...to*) comprise comme la formulation d'un éventail de possibles, positionne sur un même plan des éléments a priori hétérogènes. Le "de... à" exprime des potentialités mais interdit en même temps toute articulation des uns par rapport aux autres. Si la différence suppose l'explicitation d'une relation, d'un rapport, nous comprenons que ce procédé d'écriture tend à l'exclure ou pour le moins la laisse à l'état latent. Ainsi, cette double opération d'homogénéisation des contextes d'usage du walkman et de neutralisation des potentialités hétérogènes définit une seconde vision du social en terme de masse et de massification.

Deux mouvements connexes articulent le mode d'expression au type de représentation sociale de l'auditeur-baladeur :

- *la terminologie de l'homogénéisation* : l'emploi de termes globalisants ou génériques, d'adverbes et d'adjectifs indéfinis tend à enlever toute qualité distinctive aux éléments mentionnés et à produire une équivalence de chacun d'eux par rapport aux autres. En restant à un niveau de généralité suffisamment grand, les journalistes s'en tiennent à désigner les différentes dimensions en terme d'ensemble, sans spécifier de quoi ils sont précisément composés (tout le monde et chacun pour les usagers du baladeur, partout et

n'importe où pour l'espace urbain, tout et n'importe quoi pour le contenu de l'écoute au casque et le simple bruit pour l'économie sonore de la ville).

- *la neutralisation de l'hétérogène* : la singularité des éléments de chaque ensemble est d'autre part neutralisée en recourant à des énumérations incohérentes et à des désignations abstraites. En éliminant tous traits pertinents qui seraient nécessaires pour rendre compte de ces singularités, les journalistes représentent une vision décontextualisée de l'auditeur-baladeur (que ce soit au niveau des usagers eux-mêmes, de l'espace dans lequel ils s'inscrivent, de leur choix musicaux ou des productions sonores de la ville auxquelles ils sont confrontés).

LA FICTION PANORAMIQUE

Ce type de représentation sociale s'organise à partir d'un véritable point de vue, au deux sens du terme (spatial et cognitif), adopté par le journaliste. D'une part, la dimension spatiale est ici déterminante dans la mesure où les descriptions effectuées supposent une mise à distance de la ville dans son ensemble. Le narrateur se positionne en un lieu fictif lui permettant d'appréhender simultanément la totalité des expériences individuelles vécues par chaque auditeur-baladeur tout en restant lui-même extérieur aux situations qu'il décrit. Ce lieu est fictif à double titre : d'abord parce qu'il est atemporel (tout se passe comme si le narrateur pouvait saisir instantanément mille et une situations possédant chacune leur propre durée, cf. les énumérations) ; ensuite parce qu'il est utopique (tout se passe comme si le narrateur pouvait être absent des situations qu'il décrit).

D'autre part, cette fiction narrative est produite à l'aide de paradigmes propres à la représentation visuelle. Les procédés d'abstractions et d'homogénéisations que nous avons dégagés mettent en jeu une véritable objectivation de l'espace urbain par le regard ²². Le point de vue adopté par le journaliste peut être qualifié ici de panoptique en ce sens qu'il fait appel à un regard omniprésent et omnipotent (pouvoir tout voir d'un seul coup d'oeil) et qu'il suppose implicitement un retrait de l'observateur par rapport à l'objet observé (pouvoir voir sans être vu).

Pour tout dire, cette capacité fictive d'embrasser instantanément la diversité des situations urbaines fait du narrateur un être supérieur mais par là même indéfini. Le journaliste ne peut s'instituer comme "Oeil solaire" ou "regard de dieu" (de Certeau) sans faire fi des qualités qui le particularisent ; il ne peut détenir cette toute puissance qu'en niant le contexte dans lequel il est

22 Quelques auteurs français ont analysé et effectué la critique de cette représentation visuelle de l'espace utilisée notamment par les professionnels de l'aménagement urbain. J.F. Augoyard a dégagé ainsi l'ordre du construire-loger qui donne à *voir* un espace homogène, distanciable et faisant largement abstraction de la dimension temporelle (Augoyard, 1979). M. de Certeau a par la suite repris cette analyse et montré que le survol de la ville va de pair avec une "*pulsion scopique*" repérable déjà dans les peintures médiévales et renaissantes (de Certeau, 1980). Enfin, A. Cauquelin a insisté sur la prégnance du temps alors qu'elle fait défaut dans la *lisibilité* du plan urbanistique (Cauquelin, 1982).

lui-même pris en tant qu'observateur. La décontextualisation du narrateur constitue en fait une condition *sine qua non* à l'effectivité des procédés discursifs employés ici. En effet la terminologie de l'homogénéisation et la neutralisation de l'hétérogène suppose précisément une distance maximale entre l'observateur et l'observé, et donc une mise entre parenthèse de leur interaction ²³. Nous assistons alors au glissement de l'indifférenciation du narrateur à celle des situations qu'il représente. Qu'il s'agisse de la décontextualisation de l'espace urbain ou de l'économie sonore de la ville, de l'équivalence généralisée des contenus de l'écoute au casque ou de celle des auditeurs-baladeurs, l'absence de qualités particularisantes est transférée de l'auteur du discours à son objet même. La mise à distance visuelle de l'observateur participe de la fiction panoramique et implique l'impossibilité de rendre compte de la diversité et de la spécificité des situations urbaines.

MODALITES SONORES ET MODALITES VISUELLES

Ce type de représentation sociale nous introduit alors à un problème théorique de toute première importance : l'espace urbain ne peut-il être pensé qu'à partir de paradigmes visuels qui neutralisent la singularité des pratiques du citadin en les décontextualisant ? Plus précisément, dans la mesure où les pratiques spatiales de l'auditeur-baladeur sont indissociables de son écoute au casque, disposons-nous d'un modèle sonore de l'espace permettant de rendre compte de son activité ? Nous ne disposons pour l'instant que de quelques rares recherches qui ont néanmoins apportés des éléments de réponse tout à fait intéressants.

V. Zuckerkandl a bien montré que la vue et l'audition mettent en jeu deux ordres spatiaux différents, deux modes d'existence de l'espace (Zuckerkandl, 1973). L'ordre visuel repose sur le principe de juxtaposition c'est-à-dire qu'il présuppose un espace dans lequel les lieux se distinguent les uns des autres, ont la capacité d'être spatialement séparés. Par contre l'ordre auditif repose sur le principe d'interpénétration au sens où différents sons peuvent être présents simultanément, peuvent être perçus en même temps d'un point précis de l'espace ²⁴.

²³ Dans une analyse très précise de la notion de point de vue, R. Brown commente ainsi la position épistémologique du sociologue que l'on peut appliquer ici à celle du journaliste: "Pour résumer, plus les frontières entre le contexte de l'auteur et le discours rapporté sont rigides, plus on est sensible à la hiérarchie et à la distance entre le sociologue et ses sujets." (Brown, 1989)

²⁴ Deux remarques sont nécessaires pour bien comprendre cette idée. D'une part, l'espace dans lequel se situe la source sonore est différent de l'espace produit par le son lui-même. Qu'un accord provienne d'une même source sonore (comme dans le cas du phonographe) ou qu'il provienne de multiples sources distribuées dans différents lieux (comme dans le cas du concert en direct), l'espace produit par cet accord reste foncièrement le même. Il convient donc de distinguer la localisation de la *source sonore* qui n'est autre qu'une manière de "voir avec l'oreille" et qui reste prépondérante dans la perception du bruit, de la localisation du *son* qui met en jeu des paramètres acoustiques (fréquence, intensité, etc.) et qui définit la spécificité de l'ordre sonore de l'espace par rapport à l'ordre visuel. D'autre part, le principe d'interpénétration repose

Cette différence fondamentale s'explique par le fait que la vision et l'audition diffèrent avant tout par le mode de relation entre moi et le monde: si l'espace de l'oeil peut être pensé comme quelque chose qui *est* en dehors de moi, l'espace de l'oreille renvoie à quelque chose qui *vient* d'en dehors de moi. Je ne peux voir les choses que séparées de moi, en un lieu différent de celui où je me trouve, à une distance que je peux évaluer quantitativement. Mon corps est inévitablement disjoint de l'espace que j'appréhende. Par contre, j'entend les sons qui arrivent jusqu'à moi et qui me pénètrent plus ou moins intensément selon leur force, selon la relation dynamique qui s'instaure entre eux et moi. Ce modèle sonore repose donc sur l'intégration du corps à l'espace par la mise en jeu d'une véritable activité perceptive de l'auditeur.

Les analyses de J.F. Augoyard sur l' "activité phonique" rejoignent et développent à plus d'un titre l' "expérience participative de l'espace" dégagée par V. Zuckerkandl. Ces deux auteurs ont, chacun à leur manière, insisté sur quatre aspects essentiels de l'espace sonore. Premièrement il s'agit d'un espace centré sur l'auditeur ou l'émetteur. J.F. Augoyard a ainsi mis en évidence deux schèmes paradigmatiques de base, l'un centrifuge ayant trait aux émissions vocales et l'autre centripète concernant la perception sonore²⁵. Que le son soit émis ou perçu il organise l'espace à partir de la relation entre centre et périphérie. Deuxièmement le positionnement du corps y est déterminant. Les postures, orientations et directions du corps affectent sensiblement notre capacité à entendre et à se faire entendre²⁶. Troisièmement la notion de force se substitue à celle d'étendue caractéristique de l'espace visuel. L'espace sonore remet en cause l'idée de délimitation au profit de celle de tension ou de "gradient" au sens de variation de la pression acoustique selon le rapport entre la puissance des émissions sonores et la position spatiale de l'auditeur. Enfin, toute émission

sur le fait que chaque note (dans l'exemple de l'espace musical) investit tout l'espace sonore sans pour autant interdire la perception simultanée d'autres notes : "La première note, quand elle sonne, se répand à travers tout l'espace. En joignant la première, la seconde note, quoi que l'on fasse, ne peut pas prendre place à côté de la première : tout l'espace disponible est déjà occupé par la première. La seconde note doit se propager dans le même espace dans lequel la première s'est auparavant propagée. Néanmoins elle n'est pas couverte par la première : la première lui reste transparente. La seconde note reste audible à travers la première. Cela est vrai de la troisième note : les notes connectées dans la triade sonnent les unes à travers les autres." (Zuckerkandl, op. cit.)

²⁵ "Ou bien, tournant sur moi-même, je crie l'Orient, je crie l'Occident, et je crie encore deux autres directions, ou trois, selon les cultures. Ou bien l'horizon se met à sonner, réveillant pour moi les lointains, rendant imminent ce que mon centre s'efforçait d'oublier." (Augoyard, 1980)

²⁶ J.F. Augoyard s'appuie ici sur les résultats de l'ethologie et cite souvent à titre d'exemple le cas du grillon qui "frottant ses élytres tourne sur lui-même pour doubler la portée du son qu'il émet" (Augoyard, 1982). Nous avons par ailleurs vérifié l'importance de ce positionnement corporel dans une étude consacrée à l'espace sonore des chantiers du bâtiment (Thibaud et al., 1990).

sonore marque autant une différence de temps que d'espace et définit ainsi l'espace sonore de façon dynamique. Centration, positionnement, tension et dynamique temporelle constituent donc les quatre caractéristiques principales de l'espace sonore.

Mais alors, si l'espace sonore suppose fondamentalement l'intégration du corps à l'espace et l'activité perceptive de l'auditeur, cela remet en cause l'image de l'utilisateur du walkman comme être indistinct dépourvu de qualités et habilité au contraire l'idée d'un individu redéfinissant son propre espace sonore. L'exclusivité accordée à l'apparence visuelle de l'auditeur-baladeur laisse impensé l'activité perceptive qui le caractérise. Les journalistes produisent en effet l'image d'un usager du walkman totalement coupé de l'environnement sonore urbain ²⁷. Les dichotomies exprimées dans les articles (intérieur-extérieur, réel-imaginaire) font implicitement appel aux notions de limite et de délimitation qui relèvent somme toute de l'ordre visuel de l'espace. Dès lors que l'on approche l'écoute au casque à partir du modèle sonore de l'espace elle prend une toute autre signification : elle devient l'instrument à partir duquel s'actualisent le processus d'individuation de l'auditeur-baladeur et le processus d'interaction de ce dernier avec autrui (cf. le chapitre Médiations mobiles).

C'est à J.F. Augoyard et à M. Touché que nous devons les analyses actuelles la plus approfondies du mode de socialisation de l'utilisateur du walkman. En critiquant la priorité exclusive donnée à l'intelligibilité des messages acoustiques, J.F. Augoyard réhabilite l'idée de parasite et montre son effectivité au niveau communicationnel (Augoyard, 1989). L'écoute au casque serait un bon exemple de situation sonore parasitaire fonctionnant sur le mode de l'anomie. En effet, les réticences formulées à l'encontre du baladeur dès son apparition sur le marché ne traduisaient somme toute que le point de vue du non-usager, de celui précisément qui se sentait exclu. L'argument de la coupure de l'auditeur-baladeur avec autrui était avant tout une projection de ce dernier ("quand l'autre met un casque, il me refuse la communication") et illustre alors "la difficulté à reconnaître l'apparition de pratiques qui mettent en cause les définitions reçues de la communication" (Ibid.). Plutôt que d'affirmer hâtivement le caractère a-social de ce type d'écoute, il convient d'analyser comment certains groupes sociaux et groupes d'âge se constituent en tant que tel. L'originalité du mode de sociabilité de l'auditeur-baladeur reposerait sur le "non paraître communiquer".

L'étude exploratoire réalisée par M. Touché apporte de éléments d'analyse allant dans ce sens. La pratique commune du walkman serait d'après ce sociologue un facteur essentiel à partir duquel des groupes sociaux se définissent et se reconnaissent :

²⁷ La coupure avec l'environnement sonore urbain ne constitue qu'un a priori qui n'est pas toujours partagé par celui qui a une véritable expérience de l'écoute au casque. M. Chion, spécialiste du son au cinéma et lui-même auditeur-baladeur en témoigne ainsi : "On n'est pas à l'écoute, mais on a pour ainsi dire la tête occupée, en plus de ses propres pensées, par un monde sonore second qui se superpose au monde sonore "réel" de l'environnement, sans l'annuler." (Chion, 1988)

"L'écoute au casque définit un espace à soi, un univers privé dans l'espace social; mais l'écoute au casque peut être aussi une pratique avec des partenaires : échange, initiation, écoute à plusieurs, terrains d'entente, de communication, de partage... elle est donc pratique sociale : être un groupe soudé autour de cette pratique commune, être identifié comme porteur de baladeur, se repérer autour des usages du walkman, comme d'autres autour de la moto ; être walkman : un nouveau mode de vie ; certains ne le quittent pas, ils l'ont toujours sur eux, autour du coup, sur la tête. Un nouveau comportement social est né : vivre casqué." (Touché, 1988).

Comme nous le voyons, l'approche du phénomène walkman en terme sonore pose jusqu'à présent plus de questions qu'elle n'y répond. Toutefois un changement notable a été effectué dans les études les plus récentes qui remplissent la condition de "neutralité axiologique" chère à M. Weber et ouvrent la voie à une approche scientifique de ce phénomène ²⁸. Le dépassement de l'attitude normative ²⁹ ne doit pas être confondu avec la mise à distance visuelle et fictive de l'objet d'étude telle que nous l'avons dégagée dans ce type représentation sociale. En effet, si l'approche compréhensive des phénomènes sociaux suppose bien une prise de distance par rapport l'objet d'étude, celle-ci doit être le résultat d'une construction théorique conforme à la nature de l'objet qu'elle se donne.

Le phénomène walkman doit donc être appréhendé à partir de ses composantes sonores (dimension empirique) et à l'aide d'un modèle sonore adéquat (dimension théorique). Si nous savons d'ores et déjà que l'auditeur-baladeur ne peut plus être pensé comme un être indistinct totalement coupé du monde, dans la synthèse finale de cette partie nous tenterons de dégager la "structure publicative des modalités sensorielles". L'écoute au casque nous servira alors d'analyseur des diverses composantes sensorielles impliquées dans ce que nous appellerons le "secret public".

²⁸ M. Weber distingue ainsi l'attitude scientifique qui vise à objectiver les phénomènes sociaux qu'il étudie en se prévenant de tout jugement de valeur à leur propos, de l'attitude politique qui défend un système de valeurs (Weber, 1959).

²⁹ Cette attitude normative est repérable dans une étude d'A. Moch qui conclue sur l'absence de contact des auditeurs-baladeurs avec autrui (A. Moch, 1985).

MOBILITE

L'auditeur-baladeur en déplacement

PIETONS ET AUTOMOBILISTES

L'auditeur-baladeur est présenté en fonction sa mobilité spatiale. Si nous classons l'usager du walkman à partir de sa vitesse de déplacement, nous pouvons sans aucun doute commencer par le piéton. Le terme *pedestrian* a été utilisé à plusieurs reprises et réfère tout naturellement au "walkman" (traduction littérale : l'homme qui marche). Le déplacement semble ici constituer la propriété première qui relie l'objet à son utilisateur.

Tout de suite après vient le *jogger*. Cette appellation est parmi toutes celle la plus employée pour désigner l'usager du walkman. Ce n'est certainement pas une coïncidence puisque le "jogging" et l'écoute au casque sont contemporains et réfèrent semble-t-il à un même "courant culturel" ¹. Le terme *runners* n'a d'ailleurs été utilisé que dans un seul article pour montrer que ce qui différencie le coureur du jogger est précisément le port du baladeur (article 64). Le "vrai coureur" n'utiliserait pas de baladeur, le jogger si.

Deux autres pratiques spatiales combinant la dépense d'énergie physique et l'usage d'un véhicule sont aussi évoquées dans les articles. Les *cyclists* et *bike riders*, de même que les *roller skaters* défileraient aussi le casque sur les oreilles. La vitesse du déplacement est alors sensiblement plus importante et le rythme des pas cède la place au glissement des roues ou des roulettes. Le walkman est associé à un autre objet (bicyclette, patin à roulette) qui semble devenir parfois son complément indispensable (l'association walkman/roller-skate est explicitée dans certains articles).

Enfin les conducteurs de véhicules à moteur seraient aussi des adeptes du baladeur : nous avons ainsi répertoriés les termes *motorists*, *motorcyclists*, *drivers* et autre *operator of snowmobiles*. Toute conduite, de la motocyclette à l'automobile en passant par le véhicule des neiges (*snowmobiles*), est

¹Paul Yonnet a bien montré la distinction entre "jogger" et courir (Yonnet,1985). La première pratique est de l'ordre du quotidien et de l'endurance tandis que la seconde est de l'ordre de l'exploit et de la force. L'écoute au casque ne serait alors qu'un moyen de développer cette endurance selon la forme physique de chacun.

susceptible d'être accompagnée par l'écoute au casque. Peu importe l'engin, c'est en fait du déplacement dont il est question ici, de la mobilité spatiale.

DEPLACEMENT ACCOMPAGNE

D'autres termes plus généraux comme *travelers* caractérisent bien cette mobilité. Mais encore, les pratiques piétonnières sont parfois résumées par l'emploi de l'expression *peripatetic folk* alors que plus souvent c'est simplement de déplacement dont il est question (*ambulatory listeners*, *ambulatory audiophile*). Ces deux dernières expressions explicitent parfaitement le type d'attribution utilisé par les journalistes pour parler de l'auditeur-baladeur. Le qualificatif *ambulatory* indique la primauté de tout déplacement quel qu'il soit alors que *listeners* ou *audiophile* précise bien que ces déplacements sont accompagnés d'une écoute originale. Le porteur de baladeur est défini par deux pratiques complémentaires et simultanées : déplacement et écoute au casque.

Passages

TRANSPORTS

Pratiquement tous les moyens de transport collectif sont mentionnés comme lieux d'écoute au casque. Qu'il s'agisse du bus (*on the bus*), du train (*on train and buses*), du métro (*in subways*) ou de l'avion (*on a long airplane flight ; on airplanes*) ces espaces de transit semblent propices à l'usage du walkman. Il ne faut pas oublier non plus la voiture (*in the car*) dont il est question plusieurs fois. Mais si les exemples cités indiquent un positionnement dans l'espace (cf les prépositions *in* et *on*), d'autres illustrent davantage l'idée de mouvement. Les expressions *through subways* ou *between home and campus* sont significatives à cet égard : l'emploi de prépositions comme *through* (à travers) ou *between* (entre) indiquent bien cette situation de passage, cet espace de transit.

LA RUE

Nous avons déjà indiqué que le terme *streets* peut être classé dans la catégorie de la vision panoramique (cf. le chapitre Indifférenciation). Nous allons montrer ici que dans le cas où ce nom est au singulier, il se rapproche davantage de la catégorie dont nous traitons maintenant.

Prenons quatre exemples :

1. "... *walking along the street* " ("marchant le long de la rue)
2. "... *I am not merely running down this city street...* " ("je ne cours pas simplement dans cette rue de la ville")
3. "... *When they cross the street* " ("quand ils traversent la rue")
4. "... *Strolling down the street* " ("en se baladant dans la rue")

Remarquons tout d'abord que l'ensemble de ces exemples impliquent des verbes signifiant le mouvement (*walking , running , cross , strolling*). Il n'est pas inintéressant de constater qu'il s'agit ici de déplacement piétonnier. La rue constitue le complément direct des moyens de transport évoqué auparavant en référant essentiellement à la marche. La rue est représentée comme lieu de passage ². Contrairement aux exemples cités dans le paragraphe traitant du panorama, l'utilisateur du walkman entretient un rapport concret à la rue. C'est en terme de pratique d'espace que celle-ci est évoquée, pratique qui n'est pas uniforme ou indifférenciée puisque les multiples verbes d'actions employés qualifient celle-ci de différentes manières. Enfin dans le second exemple l'emploi du démonstratif *this* indique clairement que c'est d'une rue précise dont il est question et non d'une rue quelconque parmi d'autres.

PRATIQUES D'ESPACE

Très souvent ce sont moins les lieux de passage qui sont évoqués que les pratiques d'espace elles-mêmes. Ainsi, le relevé des verbes d'action s'avère tout aussi significatif que celui des noms de lieu. L'intérêt se porte alors davantage sur le rapport de l'habitant à l'espace que sur l'espace en tant que tel. De la même manière que nous avons vu que l'utilisateur du walkman était parfois nommé en fonction de son activité, c'est encore de celle-ci dont il est question ici. Les verbes qualifiant le déplacement ne manquent pas : *walk , stroll , jog , run , skate , bike , cycle , ride , drive* . Mais encore certains indiquent plus précisément les motifs de ces déplacements : *shuttling , commuting* ou au contraire mettent uniquement l'accent sur le fait de se déplacer : *while on the move* . Parfois il y a localisation (*the street , the highway*) mais pas de façon systématique. Nous verrons par la suite que cette remarque n'est pas dénuée de conséquence et implique un rapport spécifique au lieu de passage.

Enfin il convient de noter que ces pratiques d'espace peuvent aussi rejoindre la "vision panoramique" dégagée au chapitre précédent. A plusieurs reprises nous avons relevé des énumérations de ces pratiques qui définissent alors l'espace de toute autre manière. Ainsi des listes comme : "*while they walk, run, jog, skate, bike or ride* " ; "*to walk, jog, run, cycle or drive* " et "*jogging, walking, riding a bicycle or suffering a subway* ", expriment un véritable fourmillement des usagers du walkman dans la ville. L'intensification du mouvement serait à ce point développée qu'il acquiert un statut nouveau, il se donne alors moins comme une pratique spécifique d'espace que comme une négation fondamentale de tout lieu, perte de rapport à l'espace. La distanciation relative au lieu n'est plus le produit d'une vision panoramique mais d'un excès de mobilité.

² Comme le remarque A. Moles : "Il y aura donc deux types de rues : les rues où l'on circule, où l'on passe, les rues où l'on va pour y séjourner (spectacle, activité, plaisir). Or, à l'époque contemporaine il s'est établi un déséquilibre entre ces deux groupes de fonctions, qui a privilégié la fonction de passage et de circulation au détriment de la fonction d'existence et de station." (Moles, 1982)

Rythmes sonores

DYNAMISME MUSICAL

Quelques rares exemples mettent l'accent sur le caractère doux ou gracieux de la musique. C'est la "fluidité" sonore qui est dominante, sa continuité (*orchestral sonorities richly flowing at full concert level ; kind of mellow*). Toutefois la plupart du temps c'est au contraire le dynamisme musical qui est mis en avant (*bouncy music , sonic punch , invigorating pieces*). Dans ce cas le contenu musical de l'écoute n'est ni défini par le style musical ni indéterminé mais plutôt qualifié par les caractéristiques du son lui-même. Ainsi, point n'est besoin de préciser le nom du musicien ou de la composition, ce qui doit être retenu concerne avant tout l'atmosphère qui se dégage de l'écoute (*bouncy*) ou l'effet de la musique sur l'auditeur (*invigorating , punch*). Quoiqu'il en soit c'est bien le dynamisme musical qui prévaut ici.

RYTHMES, BATTEMENTS ET ALLURES

La qualification du contenu sonore est souvent plus directement effectuée en terme de rythme. L'usager du walkman est ainsi censé écouter *some unseen rhythm* , ou *some private rhythm* . La référence à la dimension rythmique est ici explicite ; peu importe le type de musique écouté puisque le rythme constitue l'élément commun à chacun d'eux. Quelques fois, des indications sont données (*rhythmic marches and dances*) qui s'avèrent alors tout à fait intéressantes. De façon métaphorique (mais pas seulement), il est fait référence à des pratiques d'espace (marche, danse). La forme musicale peut rejoindre alors des pratiques spatiales réelles de l'auditeur-marcheur. Une correspondance étroite est établie entre le rythme musical et la manière de se déplacer.

La dimension rythmique renvoie à la fois à des usages intériorisés (cf. *unseen , private*) et extériorisés dans le déplacement. Ce n'est même plus le contenu sonore qui est évoqué, c'est l'effet rythmique de la musique sur l'auditeur (*to pace workout , to create a rhythm on the slopes*). Qu'il s'agisse de s'entraîner (*workout*) ou de skier (cf. *on the slopes*), le rythme établit le lien entre l'individu et son environnement ; entre l'intérieur et l'extérieur. D'autres exemples viennent d'ailleurs illustrer cette analyse. En citant un usager du baladeur, un article mentionnera : "*Good beat ! (pant, pant) Fast paced (pant, pant)* ", ou bien il sera remarqué que l'auditeur *stroll to his own beat* . Dans les deux cas il est fait référence à la fois au rythme musical (*beat*) et au déplacement (*paced ; stroll*). Musique et marche vont ici de paire sans que l'on sache lequel des deux accompagne l'autre.

Il arrive enfin que cette dimension rythmique de la musique soit associée à l'instrument à percussion (*different drummers , to the beat of personal drummers*). C'est alors le percussionniste qui établit le lien entre la musique

et le mouvement physique, l'attention porte davantage sur la dynamique corporelle du musicien que sur celle de l'auditeur, davantage sur les membres supérieurs que sur les membres inférieurs (pour les pas).

Pour résumer, cette troisième catégorie ne traite pas du contenu sonore pour lui-même mais implique davantage une qualification des pratiques d'espace. La dimension rythmique constitue une ouverture sur autre chose que la musique elle-même. C'est en terme d'accompagnement que le lien de la musique au déplacement semble s'effectuer.

Voix, signaux, indices

CIRCULATION ROUTIERE

En ce qui concerne l'environnement sonore urbain les bruits de la circulation prennent une place importante. Il arrive que la référence reste relativement générale et ne donne aucune information précise sur la circulation (*urban traffic*). Plus souvent toutefois les expressions sont davantage explicites. Le caractère dangereux de la circulation est parfois évoqué (*awareness of traffic dangers*) ; le problème de l'usager du walkman est alors d'être conscient de ces risques. La circulation établit un lien direct entre les bruits de la ville et le citadin en référant à l'intégrité corporelle de l'habitant et à sa remise en cause potentielle (accident de la route). Par ailleurs nous avons affaire au mouvement de la circulation, au déplacement des engins dans la rue (*the sound of oncoming traffic*), au sens du déplacement par rapport à l'auditeur (*oncoming* pour "qui arrive", "qui approche"). Le danger de la circulation semble ainsi supposer deux conditions : la mobilité des véhicules et leur proximité ou directionnalité vis-à-vis du passant. Les sons sont censés aider à apprécier ces différents éléments.

En prêtant davantage attention aux expressions utilisées nous pouvons comprendre un peu mieux de quels sons il s'agit, ou plutôt, quel type d'écoute autorise cette fonctionnalité des bruits. A plusieurs reprises ce n'est plus le bruit en tant que tel qui est mentionné mais le mouvement des voitures lui-même (*oncoming cars, passing cars*). Cette remarque nous permet d'affirmer que le son est dans ce cas porteur d'information. L'écoute a trait moins à l'objet sonore (le son lui-même) qu'à l'objet sonifère (la source sonore). Certains indices sonores permettraient à l'auditeur d'appréhender acoustiquement les caractéristiques de la circulation (mouvement ou fixité, engin qui se rapproche ou qui s'éloigne...).

SIGNAUX SONORES

Certains sons de la circulation sont spécifiquement conçus à ces fins. Parmi ceux-ci s'en dégagent deux particulièrement connus : le son des avertisseurs et celui des sirènes. Par exemple, nous avons relevé *sound such as horns, a fog horns, their horns* en ce qui concerne les avertisseurs ; et *sirens, our sirens, environment noise like pile drivers*, à propos des sirènes. Parfois ces

deux éléments sont regroupés et qualifiés par leur fonction commune ("*horns, sirens and other warnings* "). Ces signaux sonores produits par les automobilistes et autres conducteurs de véhicules d'urgence assurent effectivement une fonction d'alarme, d'avertissement. Le signal sonore se distingue de l'indice en cela que le premier renvoie à un code culturel arbitraire institué socialement alors que le second est indissociablement lié aux caractéristiques acoustiques de l'émission sonore.

La distinction entre signal et indice n'est toutefois pas systématiquement marquée dans les articles. Bien évidemment des sons autres que ceux des klaxons ou sirènes peuvent assurer cette fonction d'alarme (*the screech of brakes and other loud warnings*). D'autre part, le signal d'alarme peut aussi être vocal. La voix est alors associée aux autres types de signaux ("*car horns, sirens and spoken warnings* " ; "*auto horns, emergency sirens, and speech*"). Une différence remarquable existe néanmoins : si pour les signaux techniques (sirènes et avertisseurs) il y a coïncidence entre l'émetteur du signal et l'objet dangereux (voiture) ce n'est pas le cas en ce qui concerne le signal vocal. Le locuteur n'est pas lui-même la source du danger comme cela est le cas pour les autres signaux.

COMMUNICATION VERBALE

Enfin la voix ne se limite pas à une fonction de signal d'alarme mais est l'instrument par excellence de la communication. Plusieurs exemples illustrent cette référence à l'échange verbal. Le terme communication est directement employé (*communication with those around them*). Le vocabulaire est parfois plus précis ; il est fait mention de la conversation (*normal conversation*). La dimension de l'échange est présente puisque la conversation implique ce caractère réciproque de la communication, la possibilité d'écouter et de parler à tour de rôle.

Pour la première fois, la question ne concerne pas seulement la possibilité de l'auditeur-baladeur d'entendre autrui mais aussi sa capacité à émettre, à parler. Enfin les expressions ont trait dans certains cas à des caractères plus généraux (*the company of their fellow creatures*). C'est alors de la sociabilité de l'utilisateur du walkman dont il est question.

Quoiqu'il en soit ce troisième type de représentation qui regroupe les bruits de la circulation routière, les signaux sonores et la communication verbale implique toujours des sons spécifiques qui ont valeur d'information. L'environnement sonore urbain est décrit de façon analytique à partir de productions spécifiques et signifiantes.

	Procédé d'écriture	Fondement social	Figure dominante
appellation de l'utilisateur	attribution ³	l'activité in situ	l'individu en déplacement
description de l'espace	emploi de verbes d'action	pratiques spatiales	le passage
contenu de l'écoute au casque	emploi de participes présents et d'honomatopées	lien entre les dimensions sonores et spatiales	le rythme musical
économie sonore de la ville	emploi de propositions et de participes présents	valeur signifiante des sons	l'information sonore

³ La définition de l'attribut donnée par E. Bréhier est reprise par G. Deleuze: "L'attribut ne désigne aucune qualité réelle..., (il) est toujours au contraire exprimé par un verbe, ce qui veut dire qu'il est non un être, mais une manière d'être." (Deleuze, 1969)

Médiations

PRATIQUES SPATIO-PHONIQUES

Qu'il s'agisse de l'espace ou du son, ce type de représentation sociale met en jeu une série de variations relatives à ces deux dimensions. Ainsi, l'espace est décliné sur le thème du déplacement. Toutes les références à l'espace rendent compte de la mobilité spatiale envisagée chaque fois sous une forme particulière. Que l'on traite de l'usager en déplacement, des lieux de passage, des véhicules et moyens de transport de toutes sortes, ou des pratiques de transit, il s'agit constamment de répéter ce qu'il en est du mouvement tout en dégageant des différences infimes⁴.

A titre d'exemple nous pouvons prendre la pratique piétonnière qui est évoquée par les verbes *walk*, *stroll*, *jogg*, et plus rarement *run*, choix qui n'est pas anodin et qui exprime à partir d'une même action (celle de se déplacer à pied) des manières d'être singulières. Il ne faut donc pas comprendre le terme variation comme une production de la différence dans le temps mais plutôt comme la singularisation d'une même structure (cf. la variation musicale qui reprend de manière différente un même thème). Au fil des articles nous voyons ainsi réapparaître le thème du déplacement qui finit par s'imposer comme contexte spatial par excellence dans lequel agit l'auditeur-baladeur. Mais au-delà de cette insistance c'est en fait le problème de la multiplicité qui est abordé ; multiplicité des types de transport qui interdit toute interprétation univoque de l'usage du walkman. Selon le cas, le citadin branché sera en prise directe avec la rue (piétons, cycliste, patineur), orienté davantage vers l'intérieur du véhicule (métro, avion) ou disposera d'un choix relatif vis-à-vis de ces deux modalités (bus, train). Il pourra être l'acteur principal des conditions de déplacement ou simple bénéficiaire de celui-ci (passagers des différents véhicules).

Une seconde série de variations a trait à l'information sonore. Comme nous l'avons déjà remarqué, il peut s'agir d'informations à dominantes sémantiques telles que des indices, signaux ou communications verbales ou davantage définies par leurs dimensions esthétiques comme cela est le cas en ce qui concerne les rythmes et flux musicaux⁵. Deux arguments nous permettent d'avancer que nous avons bien affaire ici à des variations d'un même objet plutôt qu'à une stricte dichotomie. D'un point de vue théorique,

⁴ Sur le lien entre répétition et différence, se reporter à (Deleuze, 1969).

⁵ A. Moles distingue ces deux types d'informations : "le point de vue sémantique est une question posée au monde extérieur relativement à son état, à son évolution matérielle et devant préparer des décisions, décisions d'actes présents ou futurs, décisions d'attitudes : il prépare une réaction externe du sujet récepteur (...) Le point de vue esthétique, au contraire du précédent, n'a pas pour but de préparer des décisions, il n'a pas de but proprement dit, il n'a pas de caractère d'intentionnalité, il détermine en fait des états intérieurs dont les répercussions seules sont objectivement constatables."(Moles, 1972)

messages sémantiques et messages esthétiques sont toujours présents dans un même énoncé sonore. Comme le remarque A. Moles :

"Il paraît résulter des expériences précédentes que cette séparation est une simplification abusive et ne correspond pas suffisamment à la nature des choses : en réalité, il y a interférence entre les deux types d'information, ce qui est facilement concevable puisqu'elles sont transportées par les mêmes éléments considérés par le récepteur comme groupés en des répertoires de symboles différents "(Ibid.).

Plutôt que de départager fondamentalement ces deux catégories, il est préférable d'évaluer la part de l'une et de l'autre dans la même information. Une première variation joue ainsi sur ce registre. D'un point de vue pratique la distinction entre les productions sonores urbaines et le contenu musical de l'écoute au casque mérite d'être reconsidérée. Il ne faut pas oublier que celle-ci résulte davantage de l'artifice de notre méthode (définition a priori des quatre catégories de classement) que d'un fait explicite comme tel dans les articles (comme cela était le cas dans le second type de représentation où apparaissait le vocable "monde extérieur", "sons du dehors", etc.). C'est ici toute la question de la perméabilité des casques aux sons de l'environnement qui est posée et qui sera analysée comme telle ultérieurement. Retenons pour l'instant la mise en évidence de deux séries de variations, une relative au déplacement et la seconde à l'information sonore.

Si les deux séries de variations que nous avons repérées se situent dans des registres apparemment indépendants, de nombreux indices révèlent l'existence indiscutable de relations entre elles. L'accolement de deux termes référant chacun à une série nous semble significatif. En définissant l'usager du baladeur comme un *ambulatory listener* ou *ambulatory audiophile*, les journalistes indiquent une conjonction entre les pratiques d'espace et les pratiques d'écoute. Les deux termes renvoient l'un à l'autre dans une même expression qui trouve alors son sens dans leur conjonction. Aucun des deux mots n'est suffisant à la définition, c'est le renvoi de l'un à l'autre qui est essentiel. De façon peut-être plus évidente les différentes appellations du baladeur démontrent bien la conjonction de ces deux séries ⁶. Les termes désignant l'objet en question confirment bien notre analyse. Parler de *jog about*, *drive about*, *skate about*, *ride about*, illustre d'une part le phénomène de variation (*about* renvoie à un thème commun alors que le verbe accolé indique des différences relatives au thème) et d'autre part le renvoi du sonore à la mobilité spatiale. L'usage de *stereo-to-go* dans un article participe du même principe. Ici encore apparaissent deux termes référant à chacune des séries (*stereo* et *to go*) ; la connexion des deux séries étant matérialisée par le trait d'union. De même *sidewalk stereo*, expression

⁶ "Walkman" ou "soundabout" regroupent dans un même mot le lien du déplacement à l'écoute musicale : "Walkman, formé de (to) walk "marcher" et du suffixe d'agent man, dénomme par métonymie le casque (morphologiquement un walkman serait un "marcheur"). Aux Etats-Unis, de nouveaux termes tendent à remplacer walkman. Ils sont constitués d'un déverbal désignant l'activité à laquelle est associé le fond sonore et de about à valeur localisante. On a ainsi le *drive about*, le *ride about*, le *skate about*, le *jog about*, selon qu'on conduit (une voiture, un deux roues), qu'on fait du patin à roulette ou du jogging. Toutes ces doubles activités sont regroupées autour d'un terme générique *soundabout* "le son tout autour." (Dictionnaire des américanismes).

aussi utilisée, met tout d'abord en avant la dimension spatiale suivie de la dimension sonore. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples avec d'autres expressions telles que *on-the-go sound gear* ou *stow away*. Enfin, des mots-valises ont été créés comme dans le cas de *walksy*⁷. Mais ce procédé n'est pas dépourvu d'ambiguïté : si la première partie du mot ne laisse aucun doute (*walk*) la seconde laisse ouvert un ensemble de possibilités lexicales. Le *sy* de *walksy* peut par exemple référer aussi à *flimsy* (léger, insignifiant, frivole) qu'à *noisy* (bruyant) ou encore à d'autres qualificatifs. Il est toutefois intéressant de remarquer l'existence de mots-valises dans le cas du baladeur, ceux-ci constituant une modalité de développement en séries tel que nous l'avons décrit précédemment.

Deux mouvements complémentaires articulent ainsi le mode d'expression employé au type de représentation de l'auditeur-baladeur :

- *la variation sur deux thèmes* : les pratiques d'espaces et les pratiques d'écoute sont déclinées selon les diverses modalités dont elles peuvent être l'objet. L'emploi de verbes d'actions qui réfèrent chaque fois à une de ces deux pratiques tout en la spécifiant par un choix précis du vocabulaire produit la variation continue sur un même thème. Le journaliste se borne à décrire l'expérience singulière de quelques usagers du walkman qu'il a observé. L'espace et l'environnement sonore urbains seraient ainsi l'objet d'une double activité de la part de l'auditeur-baladeur (déplacement et interprétation de l'information sonore) qui prendrait à chaque fois une forme particulière.

- *la conjonction de deux séries aparallèles* : l'activité spatiale et l'activité phonique de l'auditeur-baladeur semblent être indissociablement liées. L'emploi de mots valises, de noms composés et de propositions qui intègrent simultanément ces deux dimensions soulignent bien l'existence de cette relation. Si les deux séries en question sont d'un ordre différent elles semblent pouvoir être reliées par des éléments qui leur sont communs. Comme nous allons le montrer dans le paragraphe suivant, ce type de liaison spatio-phonique mis en jeu par l'utilisateur du walkman fait de ce dernier un "analyseur" particulièrement efficace de l'interaction sociale dans les espaces publics.

L'AUDITEUR-BALADEUR : ANALYSEUR DE L'ECHANGE SOCIAL

Cette troisième type de représentation sociale permet donc en fait d'opérer une déconstruction de la situation de face-à-face en posant le problème de la fonction de l'environnement sonore dans l'échange social et en considérant la médiation technique comme une ressource particulière disponible par les acteurs coprésents. Le statut du narrateur et de son discours est posé en des termes tout à fait différents des deux types précédents (cf. Distinction et

⁷ Comme le montre G. Deleuze, les mots-valises "opèrent une ramification infinie des séries coexistantes, et portent à la fois sur le mot et les sens, les éléments syllabiques et séméiologiques ("disjonction"). C'est la fonction ramifiante ou la synthèse disjonctive qui donne la définition réelle du mot-valise." (Deleuze, 1969)

Indifférenciation). Nous n'avons plus affaire à une tautologie fonctionnant sur l'adéquation du contenu du discours à la position que s'octroie le narrateur mais davantage à un retrait du journaliste vis-à-vis de ce qu'il avance. Le discours ne se fonde plus sur des opérations injonctives mais plutôt sur des descriptions du contexte pratique de l'interaction. Cette démarche, proche des méthodes de l'ethnographie, minimise le poids accordé à la définition a priori de l'acteur de l'interaction ou de l'auteur du discours au profit des singularités propres au walkman et des opérations d'unification de l'utilisateur qui lui sont relatives⁸. Ainsi l'écoute au casque ne participe de la caractérisation de l'utilisateur que parce qu'elle renvoie celui-ci à des conditions précises qui le relie et le sépare de son entourage. Il s'agit moins de considérer l'individu en tant que tel que l'intervalle plus ou moins prononcé entre les individus en présence. Les variations que nous avons repérées, qu'elles réfèrent à des pratiques d'espace ou des pratiques d'écoute, ne présagent en rien de l'identité du sujet mais expriment plutôt la multiplicité des conditions spatio-temporelles dans lesquelles il agit. Cette pluralité des actions et des modes de percevoir implique une définition polyvalente et contextualisée de l'utilisateur du baladeur qui traduit le caractère superficiel de l'interaction sociale dans les espaces publics urbains.

Mais alors qu'en est-il de cette membrane de socialité quand l'acteur de l'interaction se promène les écouteurs sur les oreilles? Il semble bien que le statut même de la réciprocité des actions chère aux penseurs de l'interaction sociale soit remis en question ou pour le moins mérite d'être questionné. Soulignons que nous ne prenons ici en considération que des situations où l'utilisateur du walkman se trouve en présence d'autres individus n'utilisant pas eux-mêmes d'écouteurs.

D'une part nous avons insisté précédemment sur les effets sensori-moteurs induits par une écoute musicale. La coordination des gestes et des mouvements de l'utilisateur du baladeur ne reposerait plus sur un ensemble d'ordonnements et de conventions corporelles qui règlent habituellement l'interaction. En particulier les opérations d' "extériorisation"⁹ qui permettent de réguler la circulation et le trajet des piétons, et plus

⁸ Comme l'analyse en détail G. Deleuze, cet intérêt porté aux singularités renvoie aux conditions de genèse de l'individu davantage qu'à une qualification donnée une fois pour toute : "Ce qui n'est ni individuel ni personnel, au contraire, ce sont les émissions de singularités en tant qu'elles se font sur une surface inconsciente et qu'elles jouissent d'un principe mobile immanent d'auto-unification par distribution nomade, qui se distingue radicalement des distributions fixes et sédentaires comme conditions des synthèses de conscience. Les singularités sont les vrais éléments transcendants : ce que Ferlinghetti appelle "la quatrième personne du singulier". Loin que les singularités soient individuelles ou personnelles, elles président à la genèse des individus et des personnes; elles se répartissent dans un "potentiel" qui ne comporte par lui-même ni Moi, ni Je, mais qui les produit en s'actualisant, en s'effectuant, les figures de cette actualisation ne ressemblant pas du tout au potentiel effectué." (Deleuze, 1969)

⁹ Pour E. Goffman l'extériorisation désigne "le processus par lequel un individu emploie explicitement des mouvements de tout son corps pour rendre accessible des faits relatifs à sa situation et inaccessibles autrement" (Goffman, 1973). L'auteur distingue ainsi les expressions corporelles "d'orientation", "de circonspection" et "d'outrance".

généralement de faire part à autrui de ses intentions et d'ajuster son territoire en fonction de l'entourage, semblent reléguées au second plan. L'importance accordée aux rythmes et flux sonores indique bien un changement de régime dans l'ordre expressif du corps. Le processus de conventionnalisation par lequel les gestes, postures, positions, mimiques ou démarches se constituent en système signifiant perd alors de sa validité au profit d'expressions plus "spontanées" induites par l'écoute au casque. La production et la perception de l'espace par l'utilisateur du baladeur sont alors filtrées et recomposées à partir d'effets musicaux indépendants du lieu.

D'autre part et de façon connexe la relation de "syntonie" comme condition fondamentale à l'expérience du "Nous" pose aussi problème. En produisant un environnement sonore qui lui est propre et qui actualise une temporalité réservée à lui seul, l'utilisateur du walkman se place dans une situation paradoxale. Tout en restant en présence des autres visuellement il s'en détache au niveau sonore, il doit intégrer simultanément la coexistence d'événements sonores et de séquences observables d'origine différente. Il rompt ainsi la relation de syntonie en établissant un décalage entre la temporalité actualisée dans le comportement corporel d'autrui et celle qui relève de son écoute musicale. Les différents canaux de perception ne se renforcent plus mutuellement pour produire un "courant communicationnel" homogène et partagé par chacun des interactants (Birdwhistell, 1952). Bref, la gestualité de l'individu muni d'écouteurs ne se borne pas à limiter la valeur expressive des signes corporels, elle ponctue et relie au moins autant les éléments du flot musical que ceux de l'environnement sonore et verbal du lieu dans lequel il se trouve physiquement.

A partir de cette analyse succincte qui sera développée ultérieurement nous comprenons que l'environnement sonore constitue une médiation par laquelle sont gérés l'espace et le temps de l'interaction. Si l'interaction "est une affaire de positionnement réciproque des corps et des *selves* dans l'espace et dans le temps de leur coprésence corporelle" (Quéré, 1989), l'écoute au casque peut être interprétée comme une procédure qui questionne pratiquement ce positionnement réciproque. En effet en opérant une "désorganisation" de l'instrumentation sensorielle de l'interaction, l'auditeur-baladeur adopte une position de recul qui le démarque vis-à-vis des autres. Par le décentrage sonore dans lequel il se place, il remet en cause l'évidence d'un environnement partagé et permet de ce fait d'identifier les présupposés et processus sous-jacents que celui-ci implique. Proche en cela de l'Etranger de G. Simmel, la position de l'utilisateur du walkman est faite simultanément de distance (décentrage sonore) et de proximité (présence physique), d'indifférence et de participation à l'interaction. Il acquiert une relative objectivité de l'interaction à laquelle il participe et devient un "analyste" privilégié pour le sociologue ¹⁰.

¹⁰ G. Simmel remarque à juste titre que : "l'objectivité ne se définit en aucun cas comme absence de participation : sinon nous serions tout à fait en dehors de la relation, qu'elle soit subjective ou objective. C'est un type particulier de participation, semblable à l'objectivité théorique. Car celle-ci ne suppose pas que l'esprit soit une table rase sur laquelle les choses inscriraient leurs caractères, mais au contraire qu'il soit en pleine activité, opérant suivant ses propres lois, éliminant par là-même les ruptures

accidentelles et les insistances dont les particularités individuelles et subjectives ne feraient que donner des images différentes d'un seul et même objet." (Simmel,1979)

LE SECRET PUBLIC

L'analyse des différentes manières d'appréhender et de représenter l'auditeur-baladeur questionne les conditions et les modalités d'accès à autrui. L'écoute au casque joue en effet de la dialectique du secret et de la révélation de façon tout à fait originale : secret sonore au sens où seul l'utilisateur du walkman est censé entendre les sons diffusés par les écouteurs ; révélation visuelle au sens où l'existence de ce secret est visuellement manifeste pour tous. En voyant les écouteurs, autrui a conscience de l'existence d'une écoute secrète sans pour autant accéder intégralement au contenu de ce secret. Par la mise en scène de ce secret public, l'auditeur-baladeur interroge le *taken for granted* de l'accès sensoriel à autrui lors des situations de coprésence physique. Il constitue à ce titre un excellent analyseur de la "structure publicative des modalités sensorielles". Nous entendons par là un ensemble de propriétés perceptives qui favorisent ou limitent l'observabilité, la manifesteté et l'intelligibilité de l'expression d'autrui.

Il ne s'agit pas d'affirmer que la situation problématique produite par l'usage du baladeur constitue un modèle des relations en public mais au contraire, par son "anormalité", qu'elle permet de questionner et d'analyser les évidences du sens commun. Quelle relation existe-t-il entre les formes d'accès sensoriel à autrui et les conditions de l'interaction sociale dans l'espace public ? En quoi la perception de l'environnement urbain participe-t-elle du caractère public d'un espace ? Suite à ce qui vient d'être exposé, nous faisons l'hypothèse de l'existence d'une instance "transférencielle" à partir de laquelle des processus cognitifs se traduisent au niveau perceptif. Nous entendons par "transférance" un ensemble d'opérations qui actualisent le lien entre l'activité perceptive du sujet, les formes d'accès à autrui et l'intelligibilité de la situation sociale. Ce néologisme se justifie à double titre : d'une part, ce terme ne doit pas être assimilé à l'idée de transfert au sens donné par la psychanalyse dans la mesure où il s'agit moins d'un transport d'affect d'un individu à un autre que de la construction réciproque du perçu et du connu ⁹⁷ ; d'autre part, il ne se réduit pas non plus à la notion

⁹⁷ Comme le remarque D. Bougnoux : "Nul ne regarde le réel "en face", et notre connaissance n'est le plus souvent qu'une reconnaissance : nous appelons *objet* le produit de notre construction individuelle et sociale, *réalité* les traces que nos organes sensoriels, culturels ou médiatiques en général nous permettent de saisir. (...)

d'inférence dans la mesure où ce n'est pas seulement l'interprétation de ce qui est perçu qui est mise en jeu mais plus généralement les manières de gérer l'instrumentation sensorielle des situations de coprésence. Ce mot valise constitué de "transfert" et d' "inférence" nous semble ainsi le plus apte à rendre compte des liens que nous avons repérés entre perception et cognition.

Trois types de transférence se dégagent de l'étude qui précède :

- la transférence perspective qui pose la question du passage de mon point de vue à celui d'autrui ;
- la transférence modale qui pose la question de la pluralité des milieux sensoriels (en particulier visuel et sonore) ;
- la transférence médiale (relative au milieu) qui pose la question du passage entre les diverses manières d'appréhender autrui.

Transférence perspective

La perception, et en particulier la perception d'autrui, implique toujours un "point de vue" localisé et circonstancié du sujet percevant. L'expérience que l'on a du monde à un moment donné dépend de la position de notre corps dans l'espace et de notre degré d'attention aux choses qui nous entourent. Formulé autrement, l'idéal positiviste du spectateur absolu ou d'une possible position de surplomb de l'observateur doit être remis en cause (Sharrock et Watson, 1990), il constitue une "fiction du savoir" (de Certeau, 1980). Plutôt que de parler de "point de vue", nous préférons utiliser le terme "perspective" même si celui-ci réfère aussi prioritairement au sens visuel ⁹⁸.

La perspective intersubjective relève du placement dans les positions du rapport de sujet à sujet. Ma relation à autrui dépend du mode d'accès à partir duquel cette relation s'actualise, de la place que j'occupe dans l'espace intersubjectif. Mais alors, qu'en est-il de l'instrumentation sensorielle de la perspective intersubjective ? Plus précisément, quelle relation existe-t-il entre ma propre perspective à partir de laquelle j'appréhende autrui, et celle de l'autre à partir de laquelle il m'appréhende ?

L'exemple de l'écoute au casque illustre une pluralité de relations possibles entre la perspective d'un individu et l'interprétation qu'il donne de

L'organisme accompagne et ramifie dans la connaissance sa propre dynamique vitale et organisationnelle ; dehors et dedans ne cessent d'échanger leur places, comme les deux faces qui n'en font qu'une de l'anneau de Moebius. Tu ne me chercherais pas ... Connaître c'est assimiler, repasser par ses propres traces, se projeter et se prolonger à travers son propre monde, à l'exclusion de tous les autres qui demeurent forclos." (Bougnoux, 1991)

⁹⁸ Si le terme "perspective" est compris depuis le XVI^{ème} siècle et la peinture renaissante italienne au sens de "pénétrer par le regard", il possédait auparavant un sens plus large : celui de "réfraction". Au XV^{ème} siècle, l'adjectif "perspectif" était moins connoté visuellement, il signifiait : "qui se propose quelque chose".

ce à quoi il a accès. Ces relations confirment l'hypothèse de l'action dans des mondes différents et de l'importance du statut donné aux objets dans le lien qui s'établit entre moi et autrui ⁹⁹. Chacune des typifications de l'auditeur-baladeur nécessite deux éléments concomitants pour donner un sens aux objets et aux sujets observés. Le premier élément est commun aux trois typifications que nous avons dégagées : il repose sur une appréhension visuelle du baladeur (c'est en voyant cet objet, et en particulier les écouteurs, qu'autrui considère l'individu comme usager du walkman) ¹⁰⁰. Toutefois, ce n'est qu'en s'appuyant sur un second élément que les journalistes arrivent donner une interprétation de la perception de l'auditeur-baladeur.

La première forme de typification met en avant la dimension symbolique de l'objet perçu grâce au rapprochement possible avec d'autres objets sonifères comparables (*ghetto blaster*). Le baladeur est moins considéré en terme d'instrument de perception qu'en terme de signe distinctif d'un groupe social donné. Cette interprétation met en jeu un chiasme entre les deux objets (présence visuelle du baladeur - absence du *ghetto blaster*) et leur mode de diffusion sonore (écoute secrète pour le premier - diffusion publique pour le second). Ce chiasme permet au journaliste de transférer une propriété du *ghetto blaster* au baladeur (diffusion sonore publique) et de faire comme si l'accès à l'auditeur-baladeur était maximal (accès visuel et sonore). Cette opération suppose néanmoins un accès virtuel à l'objet, qu'il s'agisse du *ghetto blaster* ou du contenu de l'écoute au casque.

La seconde forme de typification conjugue l'appréhension visuelle du baladeur à l'incapacité d'autrui d'entendre les sons qu'émet cet objet. La vision et l'audition du journaliste participent conjointement de l'interprétation qu'il donne de la perception de l'auditeur-baladeur. Il y a conjugaison de deux appréhensions différentes du même objet (appréhension visuelle et sonore du baladeur). La relation individu-environnement est posée en terme de limites perceptives ; nous avons affaire à une accessibilité perceptive limitée (prise en compte de l'écoute secrète).

La troisième forme de typification repose non seulement sur l'appréhension visuelle de l'objet mais aussi sur celle l'individu qui le porte. Une double information est obtenue à l'aide d'un seul canal perceptif (accès visuel du baladeur et de son utilisateur). L'attention portée à l'activité

⁹⁹ Cette hypothèse a été largement développée par L. Boltanski et L. Thévenot dans un ouvrage récent qui propose une nouvelle posture méthodologique pour penser le lien social : celle d'un réalisme pluraliste et pragmatique (Boltanski et Thévenot, 1991). Dans un article tout à fait éclairant sur ces questions, N. Dodier dégage les points fondamentaux de cette théorie et relève parmi d'autres l'idée de " '*sens du naturel*' qui consiste à savoir reconnaître, dans une situation donnée, les êtres de l'environnement sur lesquels s'appuyer pour faire valoir son point de vue". (Dodier, 1991).

¹⁰⁰ Remarquons qu'à aucune reprise n'ont été mentionné les sons émis par le baladeur vers l'extérieur. Nous verrons pourtant dans les parties suivantes que cet aspect est loin d'être négligeable dans la relation qui s'instaure entre l'auditeur-baladeur et autrui.

gestuelle et à l'expression corporelle de l'usager du walkman est la clé de l'interprétation que donne le journaliste de la perception sonore de l'auditeur-baladeur. Cette traduction intermodale optimalise l'accès effectif à autrui.

Nous définissons la transférence perspective comme l'opération à partir de laquelle s'actualise l'interchangeabilité des points de vue. Cette actualisation s'effectue de différentes manières mais nécessite à chaque fois la conjonction de deux éléments concomitants (deux objets de même nature, deux appréhensions différentes du même objet ou double information obtenue à l'aide d'un seul canal perceptif) et une forme spécifique d'accès à autrui (accès virtuel, accès limité, accès effectif). Dans tous les cas, elle suppose la possibilité d'appliquer le même cadre de référence relatif à la relation individu-environnement pour moi et pour autrui ; ce que nous appelons la "**transférenciabilité des niveaux de perspective**" (qu'il s'agisse du niveau social repérable dans le statut donné à l'objet perçu, du niveau psychophysique repérable dans les limites du champ perceptif ou du niveau sensori-moteur repérable dans la dynamique expressive du sujet percevant).

Transférence modale

La structure de la perspective dépend du mode de perception mis en jeu ; elle n'est pas de la même nature selon que l'on s'intéresse à l'oeil ou à l'oreille. Deux aspects connexes singularisent cette perspective : la réflexivité et le champ perceptif. La réflexivité définit le rapport que l'individu entretient avec lui-même, elle met en jeu la perception qu'il a de sa propre expression. Alors que le visuel implique fondamentalement une distance de soi à soi, le sonore relève d'une présence immédiate à soi-même. Dans le premier cas, l'image que l'individu a de lui est superficielle (en surface) et partielle (une faible partie du corps est appréhendée) ; dans le second cas, le "geste sonore" est indissociable de l'existence même de l'individu ¹⁰¹. Le

101 Sans doute n'est-ce pas un hasard si le terme "image" fondée sur l'idée de représentation n'a pas de strict équivalent au niveau sonore. Comme l'a bien montré P. Sansot, avec le sonore "il m'est plus facile de glisser du domaine de la représentation à celui de la présence" ; l'existence des bruits est intrinsèquement liée au bruit des existences (Sansot, 1976). De son côté, M. Dufrenne reprend et explicite cette idée d'une autre manière : "C'est toujours avec quelque surprise que je me découvre : c'est moi, et pourtant ce n'est pas tout à fait moi, c'est un moi devenu objet, tenu à distance; je me connais à me voir, mais je ne me reconnais pas ; non que je sois là pour un autre, comme quand un autre me voit, mais je suis autre pour moi : étranger à moi-même, en tout cas extérieur ; la spontanéité qui m'anime ne paraît pas dans les mouvements que j'observe. Par l'ouïe au contraire, le corps est présent à lui-même ; je l'entends bruir, j'entends raisonner en moi le souffle de la vie, son inlassable travail. Toile de fond sonore qui ne m'assure pas encore de moi-même, car la vie est en moi une force anonyme à laquelle je suis confié, et qui opère à mon insu, mais c'est sur cette toile que se détache le son de ma parole, une parole qui module mon souffle, qui fait elle-même corps avec moi : avec elle, ce je qui est aux autres comme il est au

champ perceptif renvoie au type d'accès au monde en fonction de l'orientation du corps dans l'espace. Selon M. Merleau-Ponty :

"les 'événements' sont découpés par un observateur fini dans la totalité spatio-temporelle du monde objectif. Mais, si je considère ce monde lui-même, il n'a qu'un seul être indivisible et qui ne change pas. Le changement suppose un certain poste où je me place et d'où je vois défiler les choses : il n'y a pas d'événements sans quelqu'un à qui il advienne et dont la perspective finie fonde leur individualité" (Merleau-Ponty, 1987).

Là encore, une différence notable existe entre l'oeil et l'oreille. L'espace du regard se caractérise par une vision de face et dans une moindre mesure périphérique (Moles, 1982) alors que l'espace de la perception sonore définit une sphère dans laquelle l'individu est le centre (accès à des informations venant aussi de derrière et de haut).

La question posée alors est celle des éléments pragmatiques d'inférence accessibles au moyen des canaux sensoriels à un moment donné. Celle aussi de l'intersensorialité : quelle rapport existe-t-il entre les différents canaux de perception que j'utilise pour interpréter la situation sociale dans laquelle je me trouve ?

Là encore, les manières de typifier l'auditeur-baladeur apportent quelques éléments de réponse. La première typification procède par attribution au sens où la connaissance sociale préalable que l'on a du baladeur permet de faire le lien entre l'objet lui-même et l'habitus de son utilisateur. La pensée de P. Bourdieu est d'une aide précieuse pour comprendre cette forme de transférence :

"Parler d'habitus, c'est inclure dans l'objet la connaissance que les agents, qui font partie de l'objet, ont de l'objet et la contribution que cette connaissance apporte à la réalité de l'objet. Mais ce n'est pas seulement remettre, si l'on peut dire, dans le réel qu'il s'agit de penser une pensée du réel qui contribue à sa réalité (et à l'efficace même qu'il exerce). C'est conférer à cette connaissance un pouvoir proprement constituant, cela même qu'on lui refuse lorsque, au nom d'une conception objectiviste de l'objectivité, on fait de la connaissance commune ou de la connaissance savante un simple reflet du réel." (Bourdieu, 1979).

La transférence modale qui permet d'établir le lien entre l'accès visuel et le nonaccès sonore tend ici à neutraliser les spécificités modales relatives aux processus d'attribution sociale. Deux opérations qualifient cette transférence : la supposition, dans la mesure où ce qui est perçu visuellement (les écouteurs) est supposé du même ordre que ce qui n'est pas entendu (le contenu de l'écoute au casque) ; la projection, qui permet à autrui d'appliquer son propre système de classement pour identifier socialement l'utilisateur du walkman.

La seconde typification procède par stigmatisation au sens où ce qui est relevé de l'auditeur-baladeur concerne son "anormalité auditive". Nous avons affaire à une transférence par défaut qui s'appuie sur un manque, une absence au niveau sonore. La vision des écouteurs posés sur les oreilles de l'auditeur induit autrui à penser que cet objet est en marche et qu'il émet des sons qui empêche celui-ci d'accéder à l'environnement sonore urbain. La "surdité" de l'un au contenu de l'écoute au casque est transférée à la "surdité" de l'autre aux bruits "du dehors". Ce décalage supposé irréductible entre le

monde n'est pas un autre pour lui-même, c'est un sujet qui s'exprime, et sans se mettre à distance de soi comme lorsqu'il se regarde." (Dufrenne, 1991)

champ auditif du premier et le champ auditif du second produit un effet de distanciation qui donne l'impression d'une impossibilité pratique de réciprocité des perspectives.

La troisième typification procède par complémentarité au sens où ce qui ne peut être entendu est compensé par ce qui peut être vu. Le secret sonore de l'utilisateur du walkman est partiellement révélé à autrui grâce à une attention que porte ce dernier aux détails du comportement kinésique de l'autre. Cette transférence modale repose sur deux opérations : la potentialisation, qui consiste à tirer profit au maximum de ce qui est visible (attention et sélection des indices visuels) ; la traduction, qui consiste à reconstituer le contenu de l'écoute au casque à partir de la gestuelle de l'auditeur-baladeur. La relation qui s'instaure est de l'ordre de l'identification, autrui se mettant virtuellement à la place de l'auditeur-baladeur pour donner un sens à l'expression kinésique de ce dernier.

Nous définissons la transférence modale comme l'opération à partir de laquelle s'actualise le passage d'un canal sensoriel à un autre. Cette actualisation repose sur une activité de cadrage sensoriel qui accorde plus ou moins d'importance à ce qui est accessible et à ce qui ne l'est pas, qui procède par valorisation d'un canal sensoriel par rapport aux autres. La "**transférenciabilité des modes perceptifs**" peut être de l'ordre de la neutralisation (peu importe le canal sensoriel à partir duquel autrui est appréhendé), du défaut (importance accordée à la modalité sensorielle qui fait précisément défaut) ou de la complémentarité (potentialisation et substitution d'une modalité sensorielle à une autre).

Transférence médiale

Cette dernière forme de transférence est essentielle parce que c'est à partir d'elle que peut s'opérer le passage d'une transférence perspective ou modale à une autre. La transférence médiale permet d'articuler l'appréhension du contexte sensoriel urbain à celle du contexte sensoriel de coprésence. Elle suppose que l'on approche les relations en public par leur "milieu" (Deleuze) au double sens du terme, c'est-à-dire ce qui se manifeste entre les individus et ce qui se passe entre l'acteur et le monde. Par exemple, le milieu sonore sera défini comme :

"l'ensemble des relations fusionnelles, naturelles et vivantes qu'entretient un acteur social avec le Monde sonore. En d'autres termes, c'est l'*expression* du Monde sonore à travers des pratiques, des usages ou des coutumes habitantes, lorsque s'y exerce "*l'ouïe*", c'est-à-dire cette écoute flottante, ordinaire, en acte - qui est dépourvue d'intentionnalité particulière mais à laquelle quiconque ne peut échapper. (...) La démarche à ce niveau relève de l'ordre d'une politique de *régulation des interactions sociales* ." (Amphoux, 1991)

L'espace public est à considérer alors comme le milieu d'indétermination de la relation entre le perçu et l'interprété. Les diverses formes de transférence que nous avons repérées à propos de la perspective ou de la modalité illustrent, nous semble-t-il, l'absence d'unité dans l'appréhension que l'on a d'autrui. Que l'on interprète l'activité de l'auditeur-baladeur en se fondant

sur un système de congruence (première typification), de généralisation (seconde typification) ou de contingence (troisième typification), l'interprétation que l'on donne de la présence d'autrui reste sujette à modification. L'espace public autorise cette pluralité de sens et de registres de pertinence parce qu'il est le milieu des "potentialités de contextualisation". Dans le chapitre qui suit nous tenterons de montrer cette diversité de construction de la contextualité de l'interaction sociale en nous intéressant plus particulièrement à la "**transférenciabilité des qualités médiales**". De manière toute provisoire, nous définissons celle-ci comme la possibilité de produire et de s'appropriier les qualités sensibles du milieu urbain afin de mettre en forme le contexte de coprésence.

Voix et gestes

There are the many-and they are here :

and for each stone he counts
among them
he excludes himself,

as if he, too, might begin
to breathe
for the first time

in the space that separates him
from himself.

For the wall is a word. And there is
no word
he does not count
as a stone in a wall.

Therefore, he begins again,
and at each moment he begins to breathe

he feels there has never been
another time
-as if for the time that he lived
he might find himself

in each thing he is not.

What he breathes, therefore,
is time, and he knows now
that if he lives

it is only in what lives

and will continue to live
without him.

Ils sont foule-et ils sont ici :

et pour chaque pierre qu'il compte
parmi eux
il s'exclut lui-même,

comme si, lui aussi, pouvait commencer
à respirer
pour la première fois

dans l'espace qui le sépare
de lui-même.

Car le mur est une parole. Et il n'est
aucune parole
qu'il ne compte
comme une pierre dans le mur.

Par conséquent, il recommence,
et chaque fois qu'il commence à respirer

il sent qu'il n'y a jamais eu
d'autre temps
-comme si pendant le temps qu'il vivait
il pouvait se trouver

dans chaque objet qui n'est pas lui.

Ce qu'il respire, par conséquent,
c'est le temps, et il sait maintenant
que s'il vit

c'est seulement dans ce qui vit

et continuera à vivre
sans lui.

DISAPPEARANCES. 4 - Paul Auster

S'il est évident que l'écoute au casque affecte les conditions de perception sonore de l'utilisateur du walkman, nous faisons l'hypothèse qu'elle lui permet plus généralement de restructurer son appréhension du milieu urbain. L'étude de ses conduites perceptives et expressives dans l'espace public nous aidera à rendre compte des multiples opérations à partir desquelles l'interaction sociale est contextualisée. La question que traverse ce chapitre est celle de la relation entre la mise en forme perceptive et expressive de l'auditeur-baladeur et la mise en forme contextuelle de l'échange interpersonnel qui en découle.

En nous appuyant sur le corpus d'entretiens réalisés auprès d'auditeurs-baladeurs américains, nous décrirons aussi précisément que possible la variété de leurs conduites. Dans une première partie, nous développerons plus particulièrement les conditions et types d'usage du baladeur dans l'espace public. Après avoir mis en évidence les diverses manières dont l'auditeur-baladeur s'approprie l'espace et le temps urbains, nous conclurons en formulant quelques remarques relatives à l'"art de la conduite" d'un passant tel que celui-ci.

Dans une seconde partie, nous porterons notre attention sur l'activité perceptive de l'utilisateur du walkman en essayant de montrer en quoi l'écoute au casque modifie son appréhension d'autrui. Si de toute évidence nous insisterons beaucoup sur la modalité sonore, nous ne passerons pas pour autant sous silence la modalité visuelle. Après avoir dressé un tableau aussi complet que possible de cette activité perceptive, nous synthétiserons nos résultats à partir d'une typologie succincte des observateurs dans l'espace public.

Dans une troisième partie, l'activité expressive de l'auditeur-baladeur sera abordée. De la même façon que nous avons procédé dans la partie précédente, nous nous appuyerons sur de nombreux fragments d'entretiens pour rendre compte des ambiguïtés auxquelles donnent lieu cet art original de l'exposition. Les résultats de cette partie nous permettront de revenir plus précisément sur la question des formes expressives mises en jeu dans l'interaction sociale.

Pour conclure ce chapitre, nous reprendrons notre question de départ relative à la formalité des conduites et des contextes. La notion de mise en forme sera soumise à un examen plus approfondi s'appuyant sur les données empiriques que nous aurons exposées auparavant. L'idée de "configuration de perspective" sera alors proposée.

MODULATION

Il existe mille et une manières d'utiliser son walkman. Qu'il s'agisse des motivations de l'auditeur-baladeur, des situations choisies pour s'en servir, des types d'usage que l'on en fait ou du choix du contenu de l'écoute, il semble difficile ou tout simplement illusoire de vouloir en dresser une liste exhaustive. Plutôt que d'entreprendre une telle démarche qui n'offre pas d'intérêt en soi, nous préférons essayer de comprendre la logique implicite relative à cette diversité d'usages. Nous faisons l'hypothèse que cette diversité repose moins sur des différences de pratique selon les catégories sociales d'auditeurs-baladeurs que sur des variations d'usage en fonction de facteurs techniques, personnels, culturels et situationnels ¹⁰². Il ne s'agit donc pas d'attribuer un type d'usage particulier à un type spécifique d'auditeur-baladeur, non plus d'expliquer la multiplicité d'usages par la diversité des populations usagères. La question qui se pose plutôt est celle des conditions concrètes du changement de pratique, des transitions entre un usage déterminé et un autre ; dans les termes de M. de Certeau : "la question traitée concerne des modes d'opération ou schémas d'action, et non directement le sujet qui en est l'auteur ou le véhicule" (de Certeau, 1980).

Dans un premier temps, nous dégagerons les opérations de ponctuations et d'ajustements mises en jeu dans l'usage du baladeur, puis, dans un second temps, nous relierons ces opérations aux pratiques d'espace de l'auditeur-baladeur. La dernière partie synthétisera ces résultats en analysant l'usage du walkman comme un "art de la conduite".

Ponctuations

Nous ne reviendrons pas sur les caractéristiques techniques du walkman qui ont été largement exposées dans le second chapitre (cf. Médiations

¹⁰² L'identité sociale de l'auditeur-baladeur intervient bien sûr dans ces pratiques d'écoute que ce soit au niveau de l'exigence de qualité de reproduction sonore du baladeur (les adultes sont généralement mieux équipés que les jeunes) ou du choix des lieux d'utilisation du walkman (les adultes paraissent plus réticents que les jeunes à user de leur baladeur dans les lieux publics) (Kouloumdjian, 1985). Toutefois, comme nous allons le montrer, au-delà de cette détermination sociale de type structurel coexistent d'autres facteurs au moins aussi déterminants.

mobiles). Souvenons-nous simplement que le type de baladeur utilisé offre des possibilités et implique des contraintes d'usage plus ou moins grandes. Si ces caractéristiques techniques n'expliquent en aucune façon les ajustements effectués par l'auditeur-baladeur, elles sont à interpréter comme des facteurs conditionnels des ajustements en question. Il est évident que si un baladeur ne dispose pas de certaines fonctions, l'utilisateur ne pourra pas les employer et aura une marge de manoeuvre plus réduite.

Les goûts et intérêts personnels peuvent se traduire au niveau des changements de contenu sonore de l'écoute au casque ¹⁰³. L'exemple de la radio est tout à fait significatif du degré d'exigence de l'auditeur-baladeur :

"I'll stay on a station for a while and then, if they get into some talking or the DJ starts thinking he is so cool by saying things that are not funny, then I'll change it." (I.18)

"Je reste sur une station pendant un moment et puis s'ils commencent à parler ou si l'animateur commence à penser qu'il est 'cool' en disant des choses qui ne sont pas marrantes, alors je change."

ou bien :

"It gives me a chance to catch up on my favorite talk program and to listen to other people's opinions. If the subject become boring, maybe I'll look for country and western." (I.5)

"Ça me donne l'occasion de capter mon émission favorite et d'écouter l'opinion des autres. Si le sujet devient ennuyant, je cherche peut être de la musique 'country and western'."

ou encore :

"I use my tuner all the time. If I hear a song that I don't like, then I am constantly turning this because I know that 93 is a good station, 89.5 is a good station, 101 is a good station so I go back and forth all between them all the time." (I.18)

"J'utilise le 'tuner' tout le temps. Si j'entend une chanson que je n'aime pas alors je change constamment de station parce que je sais que 93 est une bonne station, 89.5 est une bonne station, 101 est une bonne station, alors je vais et viens entre elles tout le temps."

L'écoute de la radio favorise souvent des changements volontaires de programme. Puisque le contenu sonore de l'écoute n'est pas déterminé exclusivement par l'auditeur, celui-ci se donne la possibilité d'interrompre momentanément un programme ou d'en changer. Dans ce cas nous avons affaire à une ponctuation de l'écoute qui rend compte de la liberté de choix de l'auditeur face à ce qui lui est proposé. Même dans le cas où le baladeur se

¹⁰³ Là encore, le choix d'un contenu sonore n'est pas indépendant de l'identité sociale de l'auditeur-baladeur. Toutefois, la question qui se pose ici n'est pas tant d'attribuer un style musical particulier en fonction de l'identité sociale du sujet que de mettre en évidence ce qui amène l'auditeur-baladeur à modifier sa conduite sonore.

limite à un seul médium (radio), l'auditeur dispose de différentes stations dont il ne manque pas de jouer à sa guise. A la discontinuité d'écoute des programmes radiophoniques s'oppose la continuité des contenus sonores relative aux goûts de l'utilisateur ¹⁰⁴. Comme l'indique la dernière citation, ce type de ponctuation de l'écoute peut produire des enchaînements répétés et circulaires de différents programmes entre eux ("je vais et viens entre elles tout le temps") et donner lieu à ce que nous pourrions appeler une *séquentialisation circulaire des programmes musicaux*. Elle se retrouve d'ailleurs dans les enchaînements opérés entre différents canaux acoustiques :

"When the commercial comes on (on the radio station), like those news breaks or whatever, I flip the tape on until the music comes back." (I.9)

"Quand la publicité commence (à la radio), comme ces nouvelles interruptions ou autres, j'introduis ma cassette jusqu'à ce que la musique revienne."

Là encore le passage d'une écoute radiophonique à une écoute de cassettes n'est que momentané, il permet ultérieurement et sous certaines conditions de revenir au canal d'origine ("... jusqu'à ce que la musique revienne"). D'autres exemples d'action sur le temps de l'écoute sont repérables, comme cet auditeur-baladeur qui réécoute plusieurs fois de suite un même fragment musical :

"I like classical music very much and there are some pieces that I will listen to again and again. For example, Verdi's requiem or Mozart's requiem, and I will listen to them again and again and always discover new pieces. I'd say 'that's a nice part that I didn't notice before so I will listen to it again. And I noticed that when I am using my headphones I can appreciate music better. It's like the music envelops you. It happened to me that a piece from Mozart I was familiar with but when I listened to it on the walkman, they were things that I could appreciate better than I had appreciated before. So when I listen to that piece I will rewind once, maybe twice." (I.15)

"J'aime beaucoup la musique classique et il y a quelques morceaux que j'écoute encore et encore. Par exemple, le requiem de Verdi ou celui de Mozart, je les écoute encore et encore et je découvre toujours de nouveaux passages. Je dis 'c'est un beau passage que je n'avais pas encore remarqué' alors je le réécoute. Et j'ai remarqué que quand j'utilise mes écouteurs j'apprécie davantage la musique. C'est comme si la musique m'enveloppe. Il m'arrive qu'un morceau de Mozart dont j'étais familier, je l'apprécie davantage quand je l'écoute au baladeur. Alors quand j'écoute ce morceau je le rembobine une fois ou peut-être deux."

Il arrive qu'une oeuvre musicale particulièrement riche donne matière à une fragmentation de l'écoute, à une répétition volontaire d'un passage ou d'un morceau particulièrement apprécié. Cette réécoute partielle illustre bien

¹⁰⁴ Ces transitions ne sont pas sans rappeler la pratique du "zapping" dans la réception des programmes télévisés. En ce sens elles sont pas de l'ordre du strict choix personnel et participent plus largement d'une évolution culturelle des modes de réception (réception fragmentée des messages médiatiques).

la relative indépendance de l'utilisateur vis-à-vis du monde extérieur et de l'oeuvre musicale dans son intégralité. La stricte succession du temps des horloges ainsi que les enchaînements musicaux habituels sont remis en question. L'auditeur agit son temps, le définit et le qualifie comme bon lui semble ; il fait fi des chronologies par trop linéaires et privilégie le retour périodique au même grâce aux manipulations possibles du walkman. Plus précisément, l'écoute répétée du même fragment n'est jamais exactement identique à elle-même puisque la perception de l'auditeur devient à chaque fois de plus en plus aigüe ("je découvre toujours de nouveaux passages", "je n'avais pas encore remarqué"). Cette opération de *répétition musicale instantanée* constitue en fait une véritable technique d'apprentissage à l'écoute.

Une dernière possibilité consiste à faire varier la vitesse de déroulement de la bande magnétique pour faciliter la mémorisation d'un morceau. Le musicien amateur peut ainsi apprendre des chansons dans les meilleures conditions :

"It has a variable speed and you can lower the pitch or raise the pitch. I play an instrument so I'd rather tune this on the instrument. And also I like to catch a vocal strain in a different key. (...) If I am trying to learn a piece which has an extremely fast speed then I can slow it down to a slower one, it drops the pitch probably about two steps which will take it very slow and I can hear it in another key and then transpose back up to play at the real time. But I can also, when something goes very fast, I can take it apart piece by piece." (I.17)

"Mon baladeur a une vitesse variable et vous pouvez descendre ou monter la tonalité du morceau. Je joue d'un instrument alors je préfère l'accorder (le baladeur) sur mon instrument. J'aime aussi écouter un accord vocal dans différentes tonalités. (...) Si j'essaie d'apprendre un morceau qui va très vite je peux le ralentir, ça descend la hauteur probablement de deux demi-tons ce qui le ralentit pas mal et je peux l'entendre dans une autre tonalité ; je le transpose par la suite pour le jouer tel qu'il est réellement. Mais je peux aussi le prendre partie par partie, quand ça va très vite."

Là encore, l'auditeur-baladeur utilise une fonction de son walkman à des fins strictement personnelles. Si le lien entre les fréquences et les tempos musicaux repose sur le mode de fonctionnement du baladeur, c'est parce que l'utilisateur donne un but bien précis à son écoute, parce qu'il tire profit de toutes les possibilités que lui offre cet objet. Le temps de l'écoute au casque est volontairement ralenti pour répondre au projet que s'est fixé l'auditeur. Cette *variation contrôlée des tempos musicaux* constitue une troisième et dernière forme d'ajustement temporel de l'écoute musicale. Comme nous venons de l'illustrer la personnalisation de l'usage du baladeur se traduit principalement par des opérations de déstructuration du temps des horloges afin de permettre à chaque fois une écoute spécifique.

D'autres réglages sonores, et en particulier les réglages fréquentiels, relèvent davantage de facteurs culturels. A plusieurs reprises nous avons constaté que les auditeurs accordent beaucoup plus d'importance aux basses qu'aux autres fréquences :

"It has a super bass, like a bass booster. I think I tend to use the bass maybe a little bit too much because I like to hear all the vibrations, you know, that gives a sense of hollowness. Usually if it's classical music I like to have this effect and if it's another kind of music I don't pay attention to it whether it is at normal or at maximum." (I.15)

" Il a une super-basse, comme un amplificateur de basse. Je pense que j'ai tendance à utiliser la basse un peu trop parce que j'aime entendre toutes les vibrations. Vous savez, ça donne une impression de profondeur. Habituellement, si c'est de la musique classique, j'aime avoir cet effet et si c'est un autre type de musique je n'y fais pas attention, que ce soit à un niveau normal ou au maximum."

ou bien :

" The inner headphones sometimes, it gets too tiny and too high pitched so that I have to adjust it to the song, sometimes it will sound all vibrating then I'll adjust it to what sounds good. I move the equalizer all around depending on the song or the station. Sometimes I like more bass and sometimes I don't like the bass at all. If I hear a good rap song I put more bass and then when I go back to classical I take the bass back down and I make it equal the way across." (I.18)

" Parfois, avec les écouteurs que l'on introduit dans les oreilles, le son est trop petit et trop aigu alors je dois l'ajuster selon la chanson. Parfois ça vibre alors je l'ajuste pour que ça sonne bien. Je bouge l'équaliseur de partout selon la chanson ou la station de radio. Parfois je préfère davantage de basse et parfois j'aime pas du tout les basses. Si j'entend une bonne chanson de rap je mets plus de basse et quand je reviens à de la musique classique je redescend les basses et je me mets au niveau intermédiaire."

ou encore :

Each tape is designed for its own sound, so depending on the tape, I have to change the equalizer to the sound. If I listen to jazz I turn the equalizer down but if I listen to dance music I put the equalizer volume up. I put more bass, that's the most important thing for dance music, it's the bass. When you dance to dance music the whole idea of the dancing is to go according to the bass not to the treble, the treble is just sound whereas the bass has the beat, so that's why you turn the bass up." (I.27)

" Chaque cassette est conçue pour son propre son, alors selon la cassette, je dois ajuster l'équaliseur au son. Si j'écoute du jazz, je baisse l'équaliseur mais si j'écoute de la musique de danse je remonte son volume. Je mets davantage de basses, c'est la chose la plus importante pour la musique de danse, ce sont les basses. Quand vous dansez sur de la musique de danse, toute l'idée de danser est d'aller en fonction de la basse et pas des aigus, les aigus sont juste du son tandis que les basses marquent la pulsation, c'est pourquoi vous remonter les basses."

Bien que les deux dernières citations s'accordent à dire que la musique de danse demande à mettre l'accent sur les basses, il n'y a pas d'accord unanime quand au réglage fréquentiel selon le style musical : pour le premier auditeur les basses jouent un rôle déterminant dans la perception de la musique classique alors qu'elles semblent plus négligeables pour le second. Toutefois, au-delà de ces préférences personnelles apparaît un consensus culturel quand

à l'intérêt à porter aux sons graves ¹⁰⁵. La communauté de pratique sonore repose moins sur les équilibres fréquentiels en tant que tels que sur l'adoption d'un critère acoustique partagé (les basses) à partir duquel cet équilibre est recherché. Un véritable processus interactif se développe entre la perception de l'auditeur et son baladeur ; le contenu sonore donne matière à des ajustements de fréquences graves qui permettent d'améliorer la qualité d'écoute et de requalifier les composantes acoustiques des sons médiatiques. La séquence d'événements peut être schématisée comme telle : diffusion électro-acoustique - perception sonore - ajustement fréquentiel. Le facteur culturel intervient au niveau de la perception sonore de l'auditeur et se traduit sous la forme d'un filtre perceptif privilégiant la sélection des fréquences basses. Ainsi cette *régulation sensori-instrumentale des fréquences musicales* s'inscrit plus largement dans l'évolution de l'environnement musical moderne qui est marqué par une prégnance accrue des fréquences graves ¹⁰⁶.

Enfin, les auditeurs-baladeurs tirent profit des diverses possibilités du baladeur selon la situation dans laquelle ils se trouvent. Cela peut être le cas pour ne pas perturber l'activité en cours :

"I use the feature which plays both sides, it automatically turns it over so I don't have to stop and put the tape while riding my bicycle." (I.16)

"J'utilise la touche qui joue les deux faces, ça retourne automatiquement la cassette donc je n'ai pas à m'arrêter pour le faire quand j'utilise ma bicyclette."

Cette facilité technique permet d'éviter une série de manipulations qui interrompraient momentanément l'écoute ou l'activité en cours. Dans le cas présent c'est le problème de l'articulation temporelle entre les deux activités

¹⁰⁵ Il s'agit bien ici d'un facteur culturel dans la mesure où l'intérêt porté aux sons graves n'est pas un phénomène que l'on retrouve de partout et de tout temps. P. Honigsheim montre par exemple que si la musique religieuse médiévale (particulièrement les récitatifs chantés des chœurs de moines) privilégiaient effectivement les registres médium et graves, un changement notable s'est opéré avec la musique de la Renaissance. De nombreux indices témoignent de ce changement culturel lié à la Contre-Réforme : les hommes (cf. les castrats) et les femmes sont formés de plus en plus à vocaliser des sons extrêmement aigus, l'opéra comique italien met en scène des personnages principaux qui chantent dans des registres très aigus tandis que les personnages secondaires chantent dans des registres plus graves, une préférence est accordée aux instruments à cordes aigus au détriment des instruments plus graves (le luth laisse la place au violon), le critère de "brillance" que l'on associe alors aux sons aigus devient une valeur esthétique dominante, etc. C'est ainsi que toute une période de la musique occidentale développe et privilégie le registre aigu (Honigsheim, 1973).

¹⁰⁶ L'étude minutieuse des effets de l'instrumentation électroacoustique sur les modes de perception révèle la place déterminante donnée aux fréquences basses. En particulier, il est possible de repérer dans la musique rock une véritable "mode des basses" qui se traduit par la prédominance de l'instrument du même nom (Torgue, 1985).

simultanées (écoute et bicyclette) qui trouve une solution pratique. Généralement, l'utilisateur s'accompagne phoniquement c'est-à-dire se livre à une activité connexe à l'écoute du walkman ¹⁰⁷. S'il y a peu de chance que l'arrêt de l'activité en cours coïncide exactement avec la fin de la cassette, l'usage de la fonction *autoreverse* du baladeur permet de prolonger l'accompagnement musical sans que l'auditeur-baladeur ait à s'interrompre inopinément. A l'opposé, des facteurs extra-musicaux peuvent l'amener à intervenir sur son baladeur :

"If there is nobody close to me I'll put the music a little bit louder because if it is good music you want to hear it more. But if there are people around, I don't want to ... because everybody has different taste in music, I don't want to annoy people." (I.1)

"S'il n'y a personne près de moi je mets la musique un peu plus fort parce que si c'est de la bonne musique vous voulez l'entendre davantage. Mais s'il y a des gens autour, je ne veux pas... parce que chacun a des goûts différents en musique, je ne veux pas embêter les gens."

ou bien :

"I use the volume like when someone is approaching me like you did, if I want to hear someone talking, maybe they are addressing me or something going on around me, I turn it down. Sometimes I turn it down if I am in the street and there are a lot of people, I do have it low." (I.31)

"J'utilise le volume quand quelqu'un m'approche comme vous l'avez fait, si je veux entendre quelqu'un parler, peut être qu'il s'adresse à moi ou quelque chose se passe autour de moi, je baisse le volume. Parfois je le baisse si je suis dans la rue et qu'il y a beaucoup de gens, le volume est faible."

La présence et la proximité d'autrui affectent le réglage du volume sonore du baladeur. Il s'agit alors d'agir sur les conditions de perception ("je veux entendre quelqu'un parler") ou d'expression sonores ("je ne veux pas embêter les gens). Le baladeur est l'instrument à partir duquel l'utilisateur intervient simultanément sur ses conditions d'accessibilité sonore (entendre autrui) et sur ses propres productions sonores (se faire entendre d'autrui), ces deux dimensions de la relation à autrui étant inversement proportionnelles quand il s'agit des réglages d'intensité. Nous verrons par la suite que les ajustements de l'écoute au casque peuvent être interprétés selon les cas

¹⁰⁷ F. Cave et C. Cotten distinguent trois façons différentes d'utiliser son baladeur :

1) l' "activité primaire" ou l'écoute du walkman pour elle-même c'est-à-dire sans que le sujet fasse quoi que ce soit d'autre; 2) l' "activité secondaire passive" ou l'écoute du walkman par le sujet pendant qu'il se livre à une autre activité ne demandant de sa part aucun effort particulier d'attention ou de concentration (déplacement en transport en commun, voyage en voiture comme passager, etc.); 3) l' "activité secondaire active" ou l'écoute par le sujet pendant qu'il accomplit une autre tâche (lecture, conduite, travail, etc.). Leur étude montre que seulement 8% des utilisateurs utilisent leur baladeur uniquement en activité primaire, 29% uniquement en activité secondaire (passive et active) et 63% conjuguent les deux (Cotten et Cave, 1984).

comme des adaptations à la situation ou comme des redéfinitions du cadre de l'échange. Pour l'instant nous allons étudier plus en détails les trois paramètres situationnels qui affectent le type de présence à la situation de l'utilisateur du walkman.

Noeuds

L'écoute au baladeur entretient des liens étroits et complexes avec les qualités de l'environnement sonore extérieur, de l'environnement construit et de l'environnement visuel. Ces données environnementales interfèrent sur l'écoute au casque et participent de son contexte sensoriel. L'interférence de l'environnement sonore extérieur sur l'écoute au casque est effective au niveau des deux paramètres de fréquence et de temps évoqués dans la partie précédente. Limitons nous pour l'instant à ceux-ci et montrons comment les productions sonores d'autrui se conjuguent à celles transmises par les écouteurs. Tout d'abord nous constatons que le paramètre fréquentiel n'est pas indifférent à l'intrusion des voix dans le champ perceptif de l'auditeur-baladeur :

"When somebody is talking to you, you feel a voice ; especially when it's a low voice." (1.8)

"Quand quelqu'un vous parle, vous sentez une voix, spécialement si c'est une voix grave."

Si les écouteurs ne reproduisent que partiellement les fréquences graves, ils favorisent l'échange sonore avec le milieu extérieur sur cette base. La perméabilité acoustique des écouteurs est davantage prononcée dans ces bandes fréquences. Les réglages et ajustements fréquentiels effectués par l'utilisateur ne sont donc pas indépendants du degré de contact entretenu par ce dernier avec autrui. L'usage de l'"égaliseur" ou de tout autre potentiomètre de fréquence du walkman réfère non seulement au contenu sonore de l'écoute au casque mais aussi au contexte sonore ambiant du moment.

De la même manière, les événements sonores urbains interfèrent avec le temps de l'écoute au baladeur. L'occurrence d'un bruit masquant imprévu qui a empêché l'audition claire d'un fragment musical justifie la répétition de celui-ci :

"If there is loud noise coming from the street and I can't hear the music, I will play it back." (1.28)

"S'il y a un bruit intense qui vient de la rue et que je ne peux pas entendre la musique, je la remets."

La répétition musicale dépend donc aussi des productions sonores extérieures et constitue une forme d'adaptation aux contraintes imposées à l'auditeur-baladeur. Une seconde stratégie consiste à augmenter le volume

sonore du walkman afin de passer outre le bruit masquant ou si cela s'avère impossible à simplement attendre la fin de ce bruit :

"Outside noise doesn't bother me unless it's very loud and I can't hear the music at all, next to construction or something. I'd either turn it up or wait until I passed it to hear the music again. If I turn it up and I still can't hear it, I just have to wait." (I.19)

"Les bruits extérieurs ne me gênent pas à moins d'être très intenses et alors je ne peux pas du tout entendre la musique, près d'un chantier ou autre. J'augmente le volume ou j'attends de l'avoir passé pour entendre la musique. Si je mets plus fort et je ne peux toujours pas entendre, je n'ai qu'à attendre."

Quand un parasite sonore s'impose à l'auditeur, celui-ci dispose de trois réactions possibles : soit il s'adapte (répétition du fragment), soit il lutte (augmentation du volume sonore), soit il se résigne (attente). Dans tous les cas, les bruits urbains particulièrement intenses ponctuent le déroulement temporel de l'écoute musicale, ils conditionnent le degré d'autonomie de l'écoute au baladeur. Toutefois, cette interférence sonore n'est pas toujours subie, elle peut être recherchée par l'utilisateur ou pour le moins mise à profit. Certaines productions sonores ne constituent pas uniquement des parasites mais possèdent une valeur informationnelle qui est privilégiée momentanément par rapport à l'audition musicale :

"The other day I turned down the volume because I wanted to hear the bells, I wanted to know exactly the time it was, so, in order to listen to the bell chimes I turned it lower." (I.15)

"L'autre jour, j'ai baissé le volume parce que je voulais entendre les cloches, je voulais savoir l'heure exacte, alors j'ai baissé le volume pour écouter le carillon."

L'auditeur passe alors volontairement de l'écoute au casque à l'écoute du monde qui l'entoure, il intervient pour se faire sur l'intensité sonore transmise par le baladeur et augmente ainsi intentionnellement la porosité de ses écouteurs. Contrairement au cas précédent où l'utilisateur entrait en compétition avec le parasite, il cherche ici à tirer profit de l'interférence sonore. Selon les cas, celle-ci sera appréciée positivement ou négativement.

L'interférence ne repose pas uniquement sur le statut de la production sonore (parasite ou information) ou ses paramètres acoustiques extérieure (intensité, fréquence). Elle met fondamentalement en jeu la position spatiale de l'auditeur-baladeur par rapport à la source sonore en question. Que l'on cherche à s'éloigner de celle-ci pour échapper à la gêne qu'elle impose ou que sa proximité sonore soit bienvenue, l'utilisateur du walkman se trouve au noeud de deux espaces sonores qui se juxtaposent (celui du baladeur et celui de la rue) ; nous parlerons dans ce cas de *noeud inter-phonique* c'est-à-dire de point de convergence entre deux espaces sonores de nature différente. Parfois même, cette juxtaposition coïncide avec certains lieux de l'espace urbain : les carrefours et autres intersections possèdent cette propriété :

"When I go to a crossing in the street I'll turn it down because of the cars, I'll turn it off or really low or even sometimes take the headphones off." (I.24)

"Quand j'arrive à un croisement, je baisse le volume à cause des voitures, j'arrête le walkman, je baisse le son ou même j'enlève les écouteurs."

ou bien :

"My volume is usually high because... I don't know, it's just that you get a better feeling for the music when it's louder. If somebody is talking to me or when I get to an intersection I may turn it down so that I can see what's going on at the intersection..." (I.32)

"Mon volume est habituellement très haut parce que... je ne sais pas, c'est juste que vous obtenez une meilleure impression de la musique quand c'est plus fort. Si quelqu'un me parle ou quand j'atteins une intersection, je baisse le volume afin de pouvoir voir ce qui se passe à l'intersection."

Les qualités de l'espace physique ou architectural redoublent ses qualités sonores et placent l'auditeur-baladeur au croisement d'un double noeud : à l'intersection des voies de circulation et à l'intersection de deux espaces sonores. La pratique spatiale (arrêt au feu rouge et traversée du carrefour) redouble ainsi l'usage du walkman (baisse momentanée de son volume sonore ou arrêt complet du fonctionnement de cette machine). Enfin, l'auditeur profite parfois d'un arrêt obligatoire de la marche dû à une intersection pour préparer son baladeur :

"I remember exactly where I was when the song started, I was at a street corner and the light was about to turn so I couldn't cross. I needed to change the battery and I just changed the battery at the light and I started the tape." (I.16)

"Je me souviens exactement où j'étais quand la chanson a commencé, j'étais à un angle de rue et le feu était sur le point de changer alors je ne pouvais pas traverser. J'avais besoin de changer les piles alors j'ai changé les piles au feu, puis j'ai commencé la cassette."

Là encore, le temps du déplacement et le temps de l'écoute convergent. L'auditeur-baladeur se situe ainsi au croisement d'un double espace-temps, celui du walkman et celui de la ville.

Nous retrouvons cette connexion entre l'espace sonore et l'espace bâti à propos de l'écoute radiophonique au baladeur. Les bâtiments font obstacles à la propagation des ondes sonores émises par les stations de radios et limitent la bonne réception des émissions :

"Sometimes I have problems with the reception, it depends on what area I am in. For example when you are downtown the reception isn't so good so you have to find a station which has a better reception. If I don't I will just play a tape, the tapes are clear all the time ! Depending on the area I am in I will play the tape or the radio. It's hard to get a station downtown because you have all these tall, big buildings. The buildings kind of block it out. But here I can hear the radio because it's open, you don't have the big buildings blocking out the soundwaves or whatever stuff." (I.9)

"Parfois, j'ai des problèmes avec la réception, ça dépend où je me trouve. Par exemple, quand vous êtes au centre ville la réception n'est pas très bonne alors vous devez trouver une station de radio qui a une meilleure réception. Si je n'y arrive pas je passe une cassette, les cassettes sont claires tout le temps ! Selon où je me trouve je met une cassette ou la radio. C'est difficile de trouver une station de radio en ville parce que vous avez ces gros et grands bâtiments. Les bâtiments font écrans en quelque sorte. Mais ici je peux entendre la radio parce que c'est ouvert, vous n'avez pas ces bâtiments qui bloquent les ondes sonores ou je ne sais quoi."

Nous avons véritablement affaire à un second type d'interférence, celui des bâtiments vis-à-vis des ondes hertziennes. La position de l'auditeur par rapport à l'espace construit induit alors le choix de tel ou tel médium, l'usage différencié de la radio ou des cassettes. Cette position spatiale n'est pas donnée une fois pour toute puisque l'auditeur-baladeur se déplace et traverse des lieux plus ou moins protégés :

"Generally I don't use it in the street just because the reception on the radio gets kind of weared when you're walking. It depends on the radio station I want to listen to, downtown it really sucks. Usually when I am in the bus I listen to the tape recording because the bus moves a lot." (1.14)

"Généralement, je ne l'utilise pas dans la rue, juste parce que la réception radiophonique devient un peu bizarre quand vous marchez. Ça dépend de la station de radio que je veux écouter, dans le centre ville c'est vraiment mauvais. Habituellement quand je suis dans le bus j'écoute des enregistrements parce que le bus bouge beaucoup."

ou bien :

"Reception of the Bellevue station is better on this side of the lake, and then when you move to the other side of the lake you loose it. When I get over here I listen to a Bellevue station, and when I am to the other side of the lake there is no way you can hear it, you loose it completely from the mountain." (1.2)

"La réception de la station de Bellevue est meilleure de ce côté du lac, et quand vous allez de l'autre côté du lac vous la perdez. Quand j'arrive ici j'écoute une station de Bellevue, et quand je suis de l'autre côté du lac il n'y a pas moyen de l'entendre, vous la perdez complètement à cause des montagnes."

L'interférence joue donc à la fois sur les qualités de l'espace traversé et le temps mis par l'utilisateur pour sortir ou entrer dans une zone de perturbation. En ce sens, l'usage du baladeur dépend non seulement des caractéristiques de l'espace construit mais aussi de la vitesse de déplacement de l'auditeur. L'interconnexion entre l'écoute au casque et les formes urbaines s'effectue sur la base d'une double pratique de l'auditeur-baladeur : la pratique d'écoute (choix du canal radio ou de cassettes enregistrées) et la pratique spatiale (mobilité et vitesse du déplacement). Là encore, il arrive que l'utilisateur se situe à un *noeud topo-phonique*, c'est-à-dire à un lieu de convergence entre l'espace sonore médiatique et l'espace construit. La réception claire d'une station de radio est alors remise en cause :

"When I am travelling on Greyhound, I'll put the radio and every once in a while I'll have to change the station because there are big mountains or getting to another city." (I.18)

"Quand je voyage en car, je mets la radio et de temps en temps je dois changer de station à cause des montagnes ou parce que j'arrive dans une autre ville."

ou bien :

"On one part of the yard I had like two stations at one point and I turned it a little further and there was just one station. And I noticed when I walk into the library I might lose stations." (I.20)

"D'un côté du parc j'avais deux stations en même temps et j'ai déplacé un peu plus loin le curseur et il n'y en avait plus qu'une. Et j'ai remarqué que quand je rentre dans la bibliothèque je peux perdre aussi la station."

Selon les cas, l'auditeur perd momentanément la station qu'il est en train d'écouter ou au contraire en réceptionne deux à la fois. Il se trouve précisément dans un lieu où l'interférence est maximum, soit que différentes stations interfèrent entre elles, soit que la propagation des ondes hertziennes est perturbée. Sans doute est-il significatif que le déplacement du curseur permettant le choix de la station vient redoubler le déplacement spatial de l'utilisateur. L'un et l'autre renvoient aux conditions de réception de la station en question et mettent en évidence l'existence de ces lieux limites qui infléchissent l'usage du walkman. Nous ne pouvons nous empêcher de penser à l'expérience de F. Deligny qui, retranscrivant les trajets quotidiens d'enfants autistes, a mis en évidence l'existence de "chevêtres", lieux communs à l'ensemble des enfants en l'absence de toute concertation¹⁰⁸. De la même manière, les auditeurs-baladeurs adoptent des usages similaires du walkman en des lieux précis de l'espace urbain ; aux noeuds topo-phoniques ils changent de station de radio ou de canal sonore (de la radio aux cassettes enregistrées) et pallient les interférences gênantes. Cette communauté d'usage liée à la position spatiale constitue un lien entre auditeurs indépendamment des situations de coprésence ou des appartenances sociales. Selon le vocable de F. Deligny, la relation à autrui est "communautaire", les

¹⁰⁸ L'auteur relate ainsi cette expérience : "Nous nous sommes mis à transcrire sur des feuilles transparentes, les trajets des uns et des autres, lignes d'erre, et puis ces lignes, ces traces, nous les avons gardées et regardées, et nous les regardons toujours, par transparence ; certaines datent de dix ans, et d'autres sont de la semaine dernière. Pour la plupart, il y a bien longtemps que nous avons oublié le de qui sont-elles, ces traces. Cet oubli nous permet de voir "autre chose" : le reste, réfractaire à toute compréhension. Loin d'en être déçus, nous en étions plutôt soulagés. Cette espèce d'embrassade laissait la place à un respect que nous trouvions de meilleur aloi. Respect de quoi ? D'une évidence qui va se précisant. Nombreux sont les "chevêtres" qui apparaissent dans la transparence des feuilles où sont transcrites les lignes d'erre, les "chevêtres" étant des là où les lignes d'erre se recourent, s'entrecroisent, dans l'espace et à travers le temps. Il est manifeste que, par bien des aspects de leurs manières d'être transcrites en trajets, ces enfants-là ne font qu'un, manière de dire qui pourrait prêter à confusion ; disons qu'apparaît ce qu'ils peuvent avoir en commun." (Deligny, 1980)

auditeurs-baladeurs sont reliés entre eux par une communauté d'usages circonstanciés, localisés et involontaires.

Enfin, l'écoute au casque ne met pas uniquement en jeu la perception sonore mais aussi la perception visuelle. Remarquons tout d'abord l'effet du contenu musical sur le sentiment intérieur de l'auditeur :

"I use different kinds of music for different things. I can listen to classical music because it helps me be more calm. When I get uptight I like to listen to classical music. Some really moody Russian composers are great for me when I want to think about things." (I.1)

"J'utilise différents types de musique pour différentes choses. Je peux écouter de la musique classique parce qu'elle m'aide à être plus calme. Quand je suis tendue, j'aime écouter de la musique classique. Certains compositeurs russes vraiment lunatiques sont bons pour moi quand je veux réfléchir à des choses."

De toute évidence ce dernier tend à s'identifier à ce qu'il entend et à adopter un état d'esprit correspondant à celui de la musique en question. Le choix musical peut ainsi être fait en fonction de données extérieures qui affectent l'auditeur :

"Music always gives you a different feeling than normal sounds. If you play sad music, everything will look like a little more gloomy. I play cheery music because it's raining today." (I.16)

"La musique vous donne toujours un sentiment différent des sons normaux. Si vous jouez de la musique triste tout vous semble un peu plus morne. Je passe de la musique joyeuse parce qu'aujourd'hui il pleut."

L'écoute musicale vise alors à répondre à des phénomènes contingents sur lesquels l'usager du walkman n'a aucune prise directe, il se donne les moyens d'infléchir sa propre appréciation subjective des événements auxquels il est confronté. Mais alors, cette appréciation subjective de l'environnement se traduit au niveau de la perception visuelle. Si l'on en croit les remarques d'un usager, l'attention portée au monde environnant dépend du style musical que l'on écoute :

"If you're listening to rock and roll, what's happening around you is not going to affect you as much. If you're listening to classical music, you're more aware of water, trees, sky. I believe that classical music, you listen to it but it doesn't dominate your head, your ears, your mind ; rock and roll does, especially at the volume that they're listening to it." (I.10)

"Si vous écoutez du rock and roll, ce qui se passe autour de vous ne vous affecte pas autant. Si vous écoutez de la musique classique, vous êtes davantage attentifs à l'eau, aux arbres et au ciel. Je crois que la musique classique, vous l'écoutez mais elle ne domine pas votre tête, vos oreilles, votre esprit ; le rock and roll le fait, spécialement à l'intensité à laquelle ils l'écotent."

Cette réflexion, pour autant partielle qu'elle soit, indique l'existence d'un véritable effet de la musique sur l'attention visuelle. Le commentateur,

informaticien de 53 ans semble très critique vis-à-vis de la musique rock, toutefois sa remarque sur la musique classique est confirmée par d'autres auditeurs-baladeurs moins stricts dans leurs choix musicaux :

"My mood and my outlook on what I am seeing changes. Sometimes when I am listening to classical music and I am walking, I notice more like the trees and the nature around me than I normally would. Like when I walk to class I will notice things like that, just because of the music, the kind of mood that it puts me in. Because walking to school is pretty boring and sometimes you just walk straight ahead and don't notice anything at all. I listen also to some choirs and I don't notice much at all when I am listening to all the different voices. If I am listening to four part music, I will notice nothing. If I am listening to rock and roll music I tend to notice the cars that drive by, I am looking to see 'ho wow, there is a really neat porsche driving by !', it's the kind of thing I notice when I listen to rock and roll." (I.16)

"Mon humeur et mon attitude sur ce que je vois changent. Parfois quand j'écoute de la musique classique et que je marche, je remarque davantage les arbres et la nature autour de moi que je ne le ferais normalement. Comme quand je vais en classe, je remarque des choses comme ça, juste à cause de la musique, du type d'humeur dans lequel elle me met. Parce que marcher vers l'école est assez ennuyant et parfois vous marchez juste tout droit et ne remarquez rien du tout. J'écoute aussi des choeurs et je ne remarque pas grand chose non plus quand j'écoute les différentes voix. Si j'écoute une musique à quatre voix, je ne remarque rien. Si j'écoute du rock and roll j'ai tendance à remarquer les voitures qui passent, je regarde pour voir 'ho, il y a vraiment une belle porsche qui passe!', c'est le type de chose que je remarque quand j'écoute du rock and roll."

La description de cette auditrice est particulièrement intéressante puisque, écoutant toutes sortes de musique, elle peut comparer leur impact respectif. Là encore la musique classique est associée à la nature et à l'attention qu'on lui porte tandis que la musique rock est davantage orientée vers l'environnement technique et urbain ¹⁰⁹. Par ailleurs, d'autres formes musicales comme par exemple les polyphonies vocales semblent requérir toute l'attention de l'auditeur et limiter de ce fait l'attention portée à l'environnement visuel. Retenons pour l'instant l'influence des choix musicaux sur le degré d'attention visuel de l'auditeur et sur les objets particuliers sur lesquels se dirige cette attention. D'autres éléments confirment et précisent cette analyse. En particulier la direction du regard varie selon les cas :

"I probably notice certain things more depending on the music I am listening to. If it's happy I will notice the sky, the flowers. If I am depressed I'll just keep my eyes straight ahead." (I.13)

"Probablement, je regarde davantage certaines choses selon la musique que j'écoute. Si elle est joyeuse je remarque le ciel, les fleurs. Si je suis déprimée, je garde juste mes yeux tout droit."

¹⁰⁹ Ces associations culturelles entre genre musical et paysage visuel, entre bande image et bande son sont sans doute très largement influencées par les stéréotypes que l'on trouve dans les productions cinématographiques et télévisuelles.

ou bien :

"The classical music, you tend to look at things that are more beautiful, like trees and birds ; whereas when you're walking you just get your eyes buried in the ground." (I.22)

"Avec la musique classique, vous avez tendance à regarder des choses qui sont plus belles, comme les arbres et les oiseaux, tandis que quand vous marchez vous avez les yeux dirigés vers le sol."

Alors que la musique classique semble favoriser la focalisation du regard vers le haut (le ciel, les arbres, les oiseaux), le marcheur non musicalisé a tendance à diriger ses yeux droit devant lui ou sur le sol ¹¹⁰. La direction de l'attention vers tel ou tel élément de l'environnement visuel trouve ainsi un fondement objectif qui devrait pouvoir être vérifié par des observations adéquates. L'orientation de la tête et la position des yeux telles qu'en parlent les auditeurs-baladeurs constituent des indices signifiants de leur perception visuelle.

Quoiqu'il en soit, nous assistons à une esthétisation de l'environnement visuel par l'écoute musicale. Nous entendons par là que le fait d'entendre de la musique dans l'espace public modifie l'appréhension que l'on a des choses qui nous entourent. Plus précisément, les objets donnés à la perception ne sont pas uniquement appréhendés de façon neutre et équivalente, ils sont soumis à des choix et à des interprétations subjectives en fonction de l'écoute au casque. Les qualifications de "triste", "joyeux" ou "beau" relatives à l'environnement visuel indiquent bien cette empathie qui se crée entre l'auditeur et le milieu regarde. Les sentiments qu'il prête à l'environnement ne semblent pas pouvoir être distingués des siens ; en affectant et exacerbant les sentiments de l'auditeur, la musique favorise l'identification du Moi à l'objet perçu ¹¹¹. Celle-ci est d'autant plus intense que les caractéristiques et les éléments de l'environnement visuel entrent en correspondance avec ceux de la musique écoutée à ce moment là :

"Often it's happens that there's a chance concurrence between what I am listening to and what I see, and so I can see things a little more elementary, a little more clear occasionally, something gets through, it's the real thing." (I.12)

110 Cette remarque d'un auditeur-baladeur est confirmée par J. Gehl, auteur d'une recherche sur l'usage social de l'espace public : "Le champ de vision vers le bas est beaucoup plus étroit que celui horizontal et le champ de vision vers le haut est encore plus étroit. Le champ de vision vers le haut est plus réduit parce que l'axe de vision durant la marche est dirigé approximativement dix degrés vers le bas afin de voir où l'on marche. Une personne qui marche dans la rue ne voit pratiquement rien si ce n'est le rez-de-chaussée des bâtiments, le trottoir, et ce qui se passe dans la rue elle-même." (traduction personnelle, Gehl, 1987)

111 Pour plus de précision sur l'idée d'identification, d'empathie ou d'Einführung, se reporter à l'annexe 4.

"Souvent il arrive qu'il y ait une coïncidence entre ce que j'écoute et ce que je vois, et alors je peux voir les choses un peu plus élémentaires, un peu plus claires occasionnellement, quelque chose m'atteint, c'est une chose réelle."

L'auditeur-baladeur se trouve à un point de convergence, cette fois-ci entre le milieu sonore et le milieu visuel dans lequel il se trouve, nous parlons dans ce cas de *noeud visuo-phonique* .

Nous avons ainsi montré que l'utilisateur du walkman n'est pas uniquement enfermé dans son écoute et complètement indépendant des données environnementales "extérieures". En fait, il se situe au carrefour d'un certain nombre de points nodaux qui le mettent en relation avec le monde qui l'entoure. Trois interconnexions principales ont été relevées et ont été qualifiées en terme de noeuds inter-phonique, topo-phonique et visuo-phonique. Dans les trois cas, l'écoute au baladeur réfère à des qualités précises de l'environnement, que celui-ci soit sonore, construit ou visuel. A cet égard, l'auditeur-baladeur se trouve bien en situation d'interférence au sens d'un ensemble de transferts et de traductions qui connectent différents espaces-temps chez un même individu. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'interférence, au sens physique et acoustique du terme, a été abordée ici.

Conduites

L'usage du baladeur peut être analysé comme un "art de la conduite". Les trois sens du terme conduite s'appliquent en effet à l'activité de l'auditeur-baladeur : conduite véhiculaire qui consiste à régler son walkman de manière à pouvoir poursuivre son itinéraire sans embûches ; conduite orchestrale se rapprochant de celle du musicien lors d'une répétition ; conduite situationnelle se devant d'accommoder les modalités de l'écoute au casque en fonction des densités humaines et des circonstances locales. L'usage de telle ou telle fonction technique du walkman ne se réalise pas indépendamment des conditions de déplacement, des choix esthétiques de l'auditeur, ni enfin à n'importe quels moments et dans n'importe quels lieux. Comment un objet technique tel que le baladeur permet-il l'intégration de facteurs aussi diversifiés et disparates que ceux nommés ci-dessus ?

L'usage du baladeur repose sur deux procédures complémentaires qui favorisent l'articulation entre ces divers types de conduite : la polythétie et la substituabilité ¹¹².

1) La **polythétie** est le phénomène à partir duquel la même action a des emplois et des propriétés qui varient selon les combinaisons où elle entre. Sans chercher à être exhaustif, reprenons quelques cas de figure qui illustrent cette procédure :

- le changement de station de radio correspond à la production d'un programme musical personnalisé ou à la résolution d'un problème de parasitage dû à la position spatiale et au déplacement de l'auditeur ;

- la répétition d'un fragment musical sert l'apprentissage de l'écoute ou constitue un moyen de résoudre un problème de masquage dû à l'occurrence d'événements sonores urbains particulièrement intenses ;

- le réglage des fréquences graves renvoie à un choix esthétique en même temps qu'il affecte l'accès à la voix des individus coprésents ;

- le réglage du volume sonore dépend du degré de proximité des individus coprésents, du bruit de fond et des modifications d'ambiances sonores urbaines dues au déplacement de l'auditeur.

C'est ainsi que l'emploi d'une fonction particulière du baladeur s'insère dans divers réseaux de motivations et de situations. Une même action peut s'inscrire dans des registres hétérogènes du contexte d'usage.

2) La **substituabilité** est le phénomène à partir duquel une action est toujours remplaçable par une autre, du fait de l'affinité de chacune avec les autres dans la totalité qu'elle représente. Là encore citons quelques exemples :

- augmenter le volume sonore possède une affinité avec le fait de répéter un fragment musical dans la mesure où ces deux actions peuvent constituer un moyen de traiter une situation de masquage sonore ;

¹¹² Ces deux procédures ont déjà analysées par P. Bourdieu dans un ouvrage traitant du "sens pratique" (Bourdieu, 1980).

- changer de station de radio ou changer de médium sonore (passage de l'écoute radiophonique à l'écoute de cassettes) sont deux opérations équivalentes quand au traitement d'un problème de parasitage dû à la situation spatiale de l'auditeur ;

- utiliser la fonction "autoreverse" lors d'un déplacement en bicyclette ou changer les piles du walkman lors d'un arrêt obligé à un carrefour sont deux actions permettant de maximaliser l'effectivité de la conduite véhiculaire .

C'est ainsi qu'une contrainte ou une situation problématique peut être traitée de différentes façons. Le problème posé à l'auditeur-baladeur ayant plusieurs solutions possibles, ce dernier choisira l'action lui paraissant la mieux adaptée compte tenu de l'ensemble des propriétés situationnelles auxquels il est confronté.

Cette logique de l'usage du baladeur s'inscrit dans ce que nous pourrions appeler une "économie de la souplesse". Nous entendons souplesse au sens que lui donne G. Bateson c'est-à-dire "une potentialité non engagée de changement" (*uncommitted potentiality for change*) (Bateson, 1980). Le dispositif technique que constitue le walkman offre une diversité plus ou moins importante de possibilités d'usage qui ne sont jamais toutes actualisées en même temps. Le baladeur laisse toujours à son utilisateur une marge de manoeuvre dans la mesure où il n'existe pas une bonne manière d'user de cet objet qui serait pertinente au regard de toutes les situations possibles. Une modalité d'usage sera tout à fait appropriée à un contexte donné alors que dans d'autres circonstances elle sera absolument hors de propos. Si nous prenons l'exemple de l'intensité sonore, l'auditeur-baladeur devra l'augmenter quand les bruits urbains masquent la production musicale alors qu'il devra la réduire quand il se trouve à proximité d'autrui.

Les situations auxquelles sont confrontés les auditeurs-baladeurs mettent en jeu des contraintes qui peuvent paraître a priori incompatibles si l'on se réfère à une fonction donnée du baladeur mais qui ne sont pas sans issues si l'on considère l'ensemble des potentialités d'usage. Reprenons l'exemple précédent : une situation de masquage sonore *et* de proximité d'autrui rendra inopérant le réglage du volume sonore mais pourra être résolue par l'usage d'autres fonctions du baladeur (par exemple la réécoute du fragment qui a été temporairement masqué). Le problème qui se pose à l'auditeur-baladeur concerne moins son incapacité d'user du walkman dans des situations particulièrement contraignantes que de tirer profit du jeu laissé par ces situations.

Quand est-il enfin du mode d'exercice de la souplesse que nous venons d'évoquer ? Tout d'abord, les situations deviennent contraignantes quand elles amènent l'auditeur-baladeur à modifier l'usage qu'il fait du baladeur c'est-à-dire quand elles affectent les conditions de sa perception sonore. Plus précisément, c'est à partir du moment où le contexte spatio-temporel de l'écoute au casque se traduit au niveau sonore que l'usager du walkman se doit d'intervenir.

Si l'on s'en tient à une stricte analyse de l'espace, nous nous apercevons qu'un changement infime de localisation de l'auditeur-baladeur peut remettre en cause les conditions de son écoute au casque. Qu'il s'agisse du rapprochement d'une source sonore bruyante, de l'entrée dans un lieu clôt,

de la traversée d'une zone de parasitage des ondes hertziennes ou de la réduction de la distance physique avec autrui, un déplacement infime de l'utilisateur du walkman peut redéfinir la situation d'écoute au casque. Un pas de trop et l'auditeur devra reconsidérer les modalités d'usage de son baladeur.

De même en ce qui concerne le facteur temps : l'occurrence inattendue d'un événement sonore bruyant, le changement soudain d'un programme radiophonique ou l'interpellation par autrui de l'auditeur-baladeur amène ce dernier à modifier immédiatement son usage du walkman. Une seconde suffit pour détruire l'équilibre sonore trouvé jusqu'alors.

Sans vouloir faire de ces phénomènes l'unique facteur des modifications d'usage du baladeur, nous avons ici un élément particulièrement significatif des conditions d'utilisation de cet objet technique. Ces situations jouant des variations infimes de temps et d'espace, de différentiels très minimes de localisation et de circonstance n'est pas sans évoquer à plus d'un titre la théorie des catastrophes chère à René Thom ¹¹³.

¹¹³ Rendant compte de la théorie des catastrophes de R. Thom, J. Petitot-Cocorna la résume ainsi : "On considère un système S susceptible d'un certain nombre d'états stables dont l'occupation est réglée par une dynamique opérant sur un espace de paramètres descriptifs du système (du type espace de phase) dit *espace interne* . On suppose de plus que le système S dépend d'un *contrôle* , c'est-à-dire que l'on peut agir sur lui en contrôlant les valeurs de certains autres paramètres qui varient dans un autre espace, dit, par opposition *espace externe* . Soit alors S_j le système pour le valeur j du contrôle, S_j étant à l'état stable A_j. En faisant varier le contrôle de façon *continue* , il peut se faire que pour certaines valeurs de ce contrôle, une variation, aussi faible soit-elle, fasse brusquement bifurquer le système d'un état à un autre. On dit alors qu'il y a traversée d'un point catastrophique, ou encore que le système a subi une catastrophe." (Petitot-Cocorna, 1977)

PERCEPTION

En actualisation différentes opérations relatives à l'usage du walkman, l'auditeur-baladeur instrumente techniquement sa perception. Nous voulons dire par là que son appréhension de monde environnant n'est pas déterminée une fois pour toute, elle varie selon les modalités d'usage du walkman. Les interventions pratiques sur cet objet technique vont ainsi affecter la relation qu'entretient l'auditeur-baladeur avec autrui en même temps qu'elles vont être le résultat de l'activité perceptive de l'utilisateur. Les manières d'user du baladeur et les conduites perceptives de l'auditeur se déterminent réciproquement.

Cette partie vise à rendre compte de l'activité perceptive de l'auditeur-baladeur en montrant en quoi et comment elle devient opératoire au niveau de l'interaction sociale. Si une situation sociale peut être définie comme "un environnement fait de possibilités mutuelles de contrôle, au sein duquel un individu se trouvera partout accessible aux perceptions directes de tous ceux qui sont "présents" et qui lui sont similairement accessibles" (Goffman, 1964), l'instrumentation technique de la perception ne manque pas de questionner la définition même de la notion de coprésence.

Dans un premier temps, nous montrerons diverses formes de présence à autrui à partir de trois domaines relevant de l'échange interpersonnel : le secret, la métacommunication et la proxémie. Ces trois domaines seront traités du point de vue de la perception de l'utilisateur du walkman. Dans un second temps, nous proposerons un répertoire provisoire des figures de l'observateur dans l'espace public qui permettra de montrer toute la complexité et l'ambiguïté de la relation du citoyen à l'environnement urbain.

Secret

Nous avons déjà mentionné que l'écoute au casque a un lien important avec le secret dans la mesure où les sons ne sont pas accessibles de façon identique pour l'auditeur-baladeur et le non-utilisateur du walkman : si le second n'est que partiellement capable d'entendre les productions sonores du baladeur, le premier n'a à son tour qu'un accès limité à la parole d'autrui. Plutôt que d'une coupure communicationnelle absolue, nous allons montrer que cette asymétrie d'accès aux productions sonores d'autrui est productrice d'incertitude et donne lieu à des situations intermédiaires entre un échange univoque et une stricte absence de communication.

INCERTITUDE VERBALE

Remarquons tout de suite qu'entendre la parole d'autrui n'est pas équivalent à comprendre ce qu'il dit. L'écoute au casque ne permet en effet de percevoir les voix que dans une certaine mesure ; les écouteurs peuvent être perméables aux sons de la voix tout en les filtrant et les altérant jusqu'à les rendre inintelligibles :

"I can hear people talking. You know that they are talking but you don't know what they are talking about." (I.9)

"Je peux entendre les gens parler. Vous savez qu'ils sont en train de parler mais vous ne savez pas de quoi ils parlent."

ou bien :

"I can hear most of the sounds. I can hear traffic, I can hear other people's music, I can't hear conversation very well. I can hear a voice but it's garbled, I can't hear what it says." (I.12)

"Je peux entendre la plupart des sons. Je peux entendre la circulation, je peux entendre la musique d'autres personnes, je ne peux pas entendre très bien la conversation. Je peux entendre une voix mais elle est altérée, je ne peux pas entendre ce qui se dit."

C'est toute la question de l'intelligibilité de la parole qui est ici posée, des situations dans lesquelles un hiatus existe entre le fait de savoir qu'un échange verbal a lieu sans pouvoir pour autant comprendre le sens des paroles du locuteur. Les sons produits par le baladeur possèdent ici un double statut : statut d'information puisqu'ils possèdent eux-mêmes une signification (information sémantique pour les programmes radiophoniques ou information esthétique pour la diffusion musicale) et statut de parasite sonore puisqu'ils empêchent l'intelligibilité du message verbal du locuteur. Cette dualité n'implique pas obligatoirement que l'auditeur-baladeur ait à choisir entre l'information directe et l'information médiatisée. Il peut chercher au contraire à gérer simultanément ces deux types de message à l'aide du canal visuel :

"I can hear conversation but also it helps a lot to look at people while they are talking, you can, to an extent, read their lips and hear audible sounds but not clear define sounds. You can hear murmuring and look at their lips and basically suppose what they are saying." (I.8)

"Je peux entendre la conversation mais aussi ça aide beaucoup de regarder les gens pendant qu'ils parlent, vous pouvez, dans une certaine mesure, lire sur leurs lèvres et entendre des sons audibles mais pas des sons vraiment clairs. Vous pouvez entendre murmurer et regarder leurs lèvres et supposer en fait ce qu'ils sont en train de dire."

Nous avons affaire à un autre type de traduction intermodale que celui mis en évidence dans la partie précédente ; dans le cas présent il s'agit d'une opération que nous pourrions nommer sous le terme de *lisibilisation de la*

parole . Ce n'est qu'en prêtant attention aux lèvres du locuteur, qu'en établissant une correspondance entre sa manière d'articuler, de prononcer, et la forme des sons émis que l'auditeur-baladeur arrive à discerner une parole et non plus seulement une émission vocale. C'est la conjonction de cette lecture partielle des lèvres et de l'audition partielle de la voix qui autorise l'usager du walkman à appréhender ce qui est dit, ou pour le moins à le supposer. Il se livre ainsi sans le savoir à un véritable exercice pratique de phonologie. Le face-à-face des individus coprésents, situation paradigmatique de l'interaction sociale, revêt ici une opérationnalité tout à fait originale. En effet, c'est à cette condition que l'auditeur-baladeur peut appréhender en même temps les informations médiatisées par le walkman et les informations directes émises par autrui. Dans le premier cas, l'usager du walkman fait l'expérience d'une écoute acousmatique (se dit d'un son que l'on entend sans voir les causes dont il provient) et dans le second cas l'écoute est au contraire intrinsèquement dépendante de la perception visuelle de l'émetteur. Le canal visuel à partir duquel s'actualise la lisibilité de la parole n'est pas uniquement un instrument de contextualisation du message verbal, il est plus fondamentalement l'instrument qui permet la gestion simultanée de cette double information sonore. Nous sommes confrontés à une opération de *surcontextualisation visuelle* dans la mesure où la lecture des lèvres du locuteur constitue le moyen de résoudre cette situation d'interférence sonore sans pour autant négliger un de ces deux messages au profit de l'autre. Cette solution n'est envisageable que si l'information médiatisée n'est pas elle-même d'ordre sémantique, auquel cas la co-occurrence des deux messages linguistiques devient rapidement ingérable (amalgame entre la lecture des lèvres du locuteur physiquement présent et la parole du locuteur médiatisé).

L'incertitude de l'auditeur-baladeur a trait par ailleurs à l'adresse du message verbal. Le fait de percevoir simplement des voix sans être capable d'en saisir instantanément le sens laisse un doute quand à l'identité de la personne interpellée :

"A lot of time I have to look at their lips and see if they're trying to talk to me and if they are I either take it down or turn it down." (I.18)

"Souvent, je dois regarder leurs lèvres et voir s'ils essaient de me parler et s'ils le font, soit j'enlève les écouteurs, soit je baisse le volume."

ou bien :

"When I cross the campus I see people talking, hear people talking and I am not sure if they are talking to me or to someone else." (I.26)

"Quand je traverse le campus je vois des gens parler, j'entend parler des gens et je ne suis pas sûre s'ils s'adressent à moi ou à quelqu'un d'autre."

L'écoute au casque est potentiellement productrice de situations dans lesquelles la parole reste momentanément inaffectée d'un destinataire. Si l'auditeur-baladeur peut garder le contact avec autrui en entendant sa voix, cela n'implique pas pour autant qu'il sache à qui elle est adressée. Là encore,

la perception visuelle joue un rôle de toute première importance en établissant le lien entre vocalisation et interlocution. Engager la conversation avec un auditeur-baladeur suppose que l'interlocuteur soit capable de lui montrer visuellement qu'il s'adresse à lui et qu'il se positionne spatialement de façon à s'assurer que sa parole soit ratifiée par le destinataire. A l'incertitude de l'usager du walkman correspond la gêne potentielle du locuteur à parler "dans le vide" et à passer outre les règles de conduite en public ¹¹⁴.

La question de l'adresse verbale n'est pas indifférente au statut de la parole dans l'espace public. En effet, le contenu de l'échange linguistique (conversation privée) peut s'opposer au caractère public de l'espace dans lequel se trouve le locuteur :

" On the bus, people are rather relieved that you're not listening to their conversation. It's a noise barrier, if somebody says something intimate next to you and if you're listening to the headphones, you can't really hear what they're saying and they feel much safer to talk." (I.17)

"Dans le bus, les gens sont plutôt soulagés que vous n'écoutez pas leur conversation. C'est une barrière de bruit, si quelqu'un dit quelque chose d'intime à côté de vous et si vous écoutez votre baladeur, vous ne pouvez pas vraiment entendre ce qu'ils sont en train de dire et ils se sentent plus sûrs de parler."

Si l'espace public est le lieu par excellence des paroles de circonstance et des menus propos, la conversation intime n'a droit de cité que si elle reste strictement accessible aux individus concernés. Dans l'exemple ci-dessus, l'écoute au casque redéfinit la situation d'interlocution tant pour le locuteur

¹¹⁴ E. Goffman emprunte à K. Lorenz une anecdote similaire illustrant une telle situation d'incertitude : "On peut donner un exemple, raconté par Konrad Lorenz, du trouble que l'absence d'intelligibilité minimale provoque à la fois chez l'acteur et chez le témoin : 'Un samedi de juin, venant de Vienne, je descendis du train à la gare d'Altenberg, au milieu d'une foule de baigneurs, comme il s'en attroupe souvent dans notre village quand le temps est beau. Je n'avais fait que quelques pas dans la rue et la foule ne s'était pas encore dispersée quand, haut dans le ciel, je vis un oiseau dont je ne pus pas d'abord déterminer l'espèce. (...) Pardieu, c'était mon cacatoès ! Les mouvements réguliers de ses ailes indiquaient clairement qu'il s'apprêtait à un vol de longue distance. Que faire ? Appeler l'oiseau ? Ma foi, avez-vous jamais entendu le cri de vol du grand cacatoès à crête jaune ? Non ? Mais vous avez probablement entendu un cochon qu'on tue à l'ancienne méthode. Imaginez le cri d'un cochon à son plus fort volume, capté par un microphone et amplifié plusieurs fois par un bon haut-parleur. Un homme peut l'imiter avec plein succès, quoique un peu faiblement, en hurlant de toute sa voix "O-ah". Je m'étais déjà assuré que le cacatoès comprenait cette imitation et venait promptement "au pied". Mais cela réussirait-il à une telle hauteur ? Un oiseau a toujours une grande difficulté à se décider à plonger à angle aigu vers le sol. Hurler ou ne pas hurler, telle était la question. Si je hurlais et que l'oiseau descendît, tout irait bien ; mais que se passerait-il s'il continuait calmement son vol à travers les nuages ? Comment expliquerais-je mon chant aux gens assemblés ? Finalement, je criais. Les gens qui m'entouraient s'immobilisèrent, cloués sur place. L'oiseau hésita un moment sur ses ailes déployées, puis, les repliant, il descendit en piqué et atterrit sur mon bras étendu. J'étais de nouveau maître de la situation." (Goffman, 1973)

que pour l'auditeur-baladeur. Pour le premier, elle lui permet de parler de ce qu'il a envie sans avoir à se demander si son propos est incongru ou non dans un tel lieu public. Dans la mesure où il est assuré de la confidentialité de la conversation, il a tout le loisir de parler de sa vie intime sans se sentir embarrassé par la présence d'autrui. Pour le second, ayant toujours la possibilité d'invoquer le fait qu'il ne peut entendre ce qui ne lui est pas adressé, il trouve une solution immédiate à l'embarras dans lequel il pourrait être placé s'il n'était pas muni d'écouteurs. Il n'a pas à faire semblant de n'avoir pas compris ce qui s'est dit puisque tel est le cas effectivement. L'usage du walkman participe ainsi du processus de privatisation de l'espace public non pas uniquement pour l'auditeur-baladeur (écoute privée) mais plus généralement pour tous les individus coprésents (possibilité de la parole intime). Si cette pratique ne remet pas en cause la règle sociale de la "parole de convenance" ¹¹⁵, elle est un moyen concret d'empêcher les situations embarrassantes quand une telle règle n'est pas respectée. La privatisation de la conversation en public met en jeu ici d'une opération de *neutralisation technico-sensorielle des situations d'embarras*. Jusqu'à présent les propos intimes n'étaient tenables que si on les formulait à voix basse ou si les individus coprésents faisaient comme s'ils ne les avaient pas entendus. Avec l'écoute au casque l'inintelligibilité de la parole est considérée comme une donnée de fait ; cette situation tend à niveler tout discours, qu'il soit de l'ordre de la parole en public ou de la parole en privée.

PAROLE SANS VOIX

A l'accessibilité verbale limitée de l'auditeur-baladeur correspond celle du non-usager quand à la musique écoutée :

"I do kind of wonder what other people are listening to, I always had this kind of morbid curiosity 'Lets see, he is listening to...', I don't know, that's why it's interesting." (I.17)

"Je me demande en quelque sorte ce que les gens sont en train d'écouter, j'ai toujours eu ce type de curiosité morbide. 'Voyons, il est en train d'écouter...', je ne sais pas, c'est pourquoi c'est intéressant."

ou bien :

"Some people look at me like they wonder what I am listening to." (I.16)

"Certaines personnes me regardent comme si elles se demandaient ce que je suis en train d'écouter."

Le secret de l'écoute au casque conduit souvent les individus coprésents à s'interroger sur le contenu sonore de cette écoute. Comme l'indique la

¹¹⁵ Cette règle consiste à ne tenir dans l'espace public que des propos acceptables pour tous les individus y ayant accès. Dévoiler sa vie intime à des étrangers est un des exemples du manquement à cette règle.

seconde citation, ce questionnement se traduit dans l'expression du regard sans pour autant aller jusqu'à une formulation explicite. Cette situation met en scène un cas limite d'interaction sociale qui n'arrive pas à basculer dans la communication verbale. De même que l'individu questionne visuellement l'auditeur-baladeur sans le recour à la parole, tout se passe comme si ce dernier choisissait de lui répondre selon la même modalité :

"I did kind of notice that when I was steady at one place a long time, waiting for a light to change, I was mouthing the words to the song because I was trying to learn all the words. And people standing around me, one of them was just kind of looking at me, my mouth just moving. I remember that. I didn't mind, I was really enjoying the music, I wouldn't have cared if they had stared at me, it wouldn't have bothered me because I was kind of wrapped up in the song and the music. The woman was a lot older than I was, maybe 40's or 50's and I felt that she was looking at me like 'stupid kid listening to Heavy Metal music' and I wasn't, so I thought it was a little bit funny, and she looked a little bit offended." (I.16)

"J'ai remarqué que quand je reste au même endroit pendant longtemps, en attendant que change un feu, j'articule les paroles de la chanson parce que j'essaie de les apprendre. Et les gens autour de moi, un d'eux me regardait, ma bouche qui bougeait juste. Je me souviens de ça. Ça ne m'embêtait pas, je profitais vraiment de la musique, ça ne m'aurait rien fait s'ils m'avaient fixée, ça ne m'aurait pas embêtée parce que j'étais en quelque sorte enveloppée dans la chanson et la musique. La femme était bien plus âgée que moi, peut-être dans la quarantaine ou la cinquantaine et j'ai senti qu'elle me regardait comme 'ado stupide qui écoute de la musique Heavy Metal' et ce n'était pas ça, alors j'ai pensé que c'était un peu amusant, et elle a eu l'air un peu offensée."

ou bien :

"After I have written down the lyrics of a song I will walk around and sing the song over and over and over again so that I can hear when the next lyrics are coming up. I tend to do that a lot when I am in song learning mode. I would mouth the words, it creates a memory in the mind, of what word is coming next, and once that memory is set in the mind then you can sing the song. If you just think the lyrics and you don't mouth the words it doesn't work." (I.17)

"Après avoir écrit les paroles d'une chanson je me promène et chante la chanson encore et encore et encore afin de pouvoir entendre ce que vont être les paroles qui arrivent par la suite. J'ai tendance à faire beaucoup ça quand j'apprends un morceau. J'articule les paroles, ça crée une mémoire dans l'esprit, du mot qui vient juste après, et une fois que la mémoire est bien établie dans l'esprit vous pouvez chanter la chanson. Si vous vous limitez à penser aux paroles et que vous n'articulez pas les mots, ça ne marche pas."

ou enfin :

"Usually I don't sing, not loud enough, I mean to myself I kind of do it but I don't sing loud." (I.7)

"Habituellement je ne chante pas, pas assez fort, je veux dire que je le fais pour moi-même mais je ne chante pas fort."

Quelles que soient les raisons invoquées pour expliquer un tel comportement, l'auditeur-baladeur s'en tient à mimer, à articuler les mots sans les vocaliser vraiment. Il semble répondre en quelque sorte à autrui dans les mêmes termes que la question a été formulée, à savoir à l'aide du seul canal visuel. Aucun des acteurs ne franchit le seuil de l'émission vocale bien que ce serait à priori le moyen le plus simple de résoudre cette incertitude. Mis à part le fait que le canal sonore soit déjà "encombré" par la diffusion électro-acoustique, c'est plus fondamentalement des modalités d'échange social dans l'espace public qu'il est question ici. S'adresser verbalement à un étranger demande de la part de l'acteur un engagement plus important que de s'exprimer uniquement par le regard. En effet, quand nous posons une question à un inconnu nous nous rendons vulnérable dans la mesure où ce dernier peut la suspecter d'une intention cachée et la dénigrer à loisir. Par contre, quand nous interrogeons du regard, nous laissons subsister un doute quant à la réalité du questionnement et pouvons toujours justifier d'une mauvaise interprétation de la part d'autrui.

Cette domination de la vision silencieuse ne signifie pas pour autant l'absence d'échange interpersonnel dans l'espace public, elle révèle l'existence d'une forme d'échange tout à fait originale. Les anecdotes citées ci-dessus rendent compte d'une opération d'*aphonisation conversationnelle*. Nous entendons par là qu'une sorte de dialogue muet semble s'instaurer entre l'auditeur-baladeur et autrui. Les individus coprésents questionnent du regard l'utilisateur du walkman sur le contenu de l'écoute et ce dernier leur répond en articulant les paroles de la chanson sans aller jusqu'à les vocaliser. La parole est à la fois présente dans cet échange mais reste à l'état de potentialité. La lisibilité de la parole s'applique aussi à la perception de l'auditeur-baladeur par le non-utilisateur. Alors que l'auditeur-baladeur devait lire sur ses lèvres les paroles prononcées par autrui, ce dernier est amené à lire sur les lèvres de l'utilisateur une parole qui cette fois-ci reste muette. Dans les deux cas, les acteurs n'ont qu'un accès visuellement à l'expression verbale d'autrui. Nous assistons à l'émergence d'une situation dans laquelle l'échange n'est ni strictement oral (neutralisation des indices sonores de contextualisation tels que l'intonation ou l'accentuation) ni vraiment écrit (médiation phonétique et articulatoire de l'expression scripturaire).

Cette aphonisation conversationnelle n'est pas idem de toute ambiguïté situationnelle. La première des trois anecdotes ci-dessus indiquait déjà l'existence d'un malentendu entre la femme apparemment offensée et l'auditeur-baladeur. Le terme de malentendu, particulièrement avec l'écoute au casque, doit d'ailleurs être compris dans son double sens : comme avoir mal entendu et avoir mal compris. L'utilisateur du walkman interprétait la réaction négative de la femme comme une critique du contenu sonore de l'écoute au casque. Deux sortes de malentendus sont ici possibles : soit cette interprétation est valide et alors le malentendu porte sur le contenu sonore en question (c'est la spectatrice qui se trompe), soit elle est erronée et alors le malentendu porte sur l'interprétation de cette réaction (c'est l'auditeur-baladeur qui se trompe). Dans la deuxième éventualité, l'offense peut provenir de l'usage même du baladeur et du sentiment de rejet qu'il induit davantage que du pur jugement esthétique. Cette éventualité est loin d'être à

rejeter puisque les auditeurs-baladeurs avouent parfois provoquer ce sentiment d'exclusion d'autrui :

"Sometimes I am with my friends and they have the kind of walkman you put two headphones in, I ask them if I can listen with them. When we are both listening to the same walkman and nobody else can hear us, we start like mouthing the words and just acting very stupid, it's just the two of us can listen to this music and nobody else can listen to it, it's like a special two of us." (I.16)

"Parfois je suis avec mes amis et ils ont le type de baladeur avec lequel vous branchez deux paires d'écouteurs, je leur demande si je peux écouter avec eux. Quand nous sommes à deux pour écouter le même baladeur et personne d'autre ne peut nous entendre, nous commençons à articuler les paroles (sans les vocaliser) et à nous comporter de façon stupide, il n'y a que nous deux qui pouvons entendre la musique et personne d'autre ne peut l'écouter, c'est spécial à nous deux."

L'écoute au casque à deux instaure une complicité entre les auditeurs en leur faisant partager un "secret musical" dont eux seuls ont accès. Cette pratique du walkman à plusieurs fait de ces participants une équipe ¹¹⁶. Toutefois le comportement décrit ci-dessus consiste précisément à exhiber volontairement en public l'existence de ce secret. Deux aspects connexes et antinomiques caractérisent la définition de la situation : d'une part, l'écoute secrète à plusieurs participe du processus de privatisation collective des conduites en public ; d'autre part, l'exhibition visuelle du secret partagé par les acteurs dépasse le strict cadre de la représentation et participe du processus de spectacularisation du comportement en public. L'espace public est donc ici le lieu d'un véritable paradoxe situationnel, le *paradoxe intermodal de la privatisation spectacularisée*. Ce paradoxe repose sur la conjonction chez un même acteur d'une conduite sonore privée et d'une conduite visuelle publique ; il devient véritablement opérant au niveau de l'interaction sociale dans la mesure où les acteurs concernés rendent manifeste le secret qui les relie.

Métacommunication

Si l'écoute au casque modifie les conditions de perception des individus coprésents elle constitue aussi un moyen de montrer le type de relation que l'on veut avoir avec autrui et donne lieu à des interprétations sur l'intention communicative de l'auditeur-baladeur. Il s'agit dans cette partie de repérer et d'analyser la dimension métacommunicationnelle de cette pratique sonore.

116 "Une équipe peut donc se définir comme un ensemble de personnes dont la coopération très étroite est indispensable au maintien d'une définition donnée de la situation. C'est un groupe qui est en relation, non pas avec une structure sociale ou une organisation sociale, mais plutôt avec une interaction ou une série d'interactions dans laquelle on maintient la définition adéquate de la situation. Pour qu'une représentation ait de l'effet, il est important, on l'a vu, que l'on cache et que l'on tienne secrètes l'ampleur et la nature de la coopération qui permet cette représentation. Une équipe n'est donc pas sans analogie avec une société secrète." (Goffman, 1973)

REFUSER L'ECHANGE

De nombreux auditeurs-baladeurs ont remarqué que les gens s'adressent moins à eux quand ils sont munis de leurs écouteurs :

"I noticed that when you're listening to it people are more reluctant to talk to you, just because you're doing something else. For example when you're waiting at a bus stop and somebody wants to know what time it is, he'll ask somebody who is not listening rather than me." (I.14)

"J'ai remarqué que quand vous l'écoutez (le baladeur), les gens sont plus hésitant à vous parler, juste parce que vous faites quelque chose d'autre. Par exemple quand j'attends un bus et que quelqu'un veut savoir l'heure, il demande à quelqu'un qui ne porte pas d'écouteurs plutôt qu'à moi."

ou bien :

"Beggars tend not to do that when you wear headphones because they think you can't hear them. You can discourage them that way, especially if you're a woman." (I.22)

"Les mendiants ont tendance à ne pas le faire (mendier) quand vous portez des écouteurs parce qu'il pensent que vous ne pouvez pas les entendre. Vous pouvez les décourager de cette manière, particulièrement si vous êtes une femme."

ou encore :

"I think that people pay less attention to me when I'm wearing the headphones. I can walk through a crowd without anyone looking at me, not trying to say anything. They must think I am busy, that there is no way to contact me, I am not completely there. Sometimes I use it in that way." (I.12)

"Je pense que les gens prêtent moins attention à moi quand je porte les écouteurs. Je peux marcher à travers la foule sans que quelqu'un me regarde, sans essayer de dire quelque chose. Ils doivent penser que je suis occupé, qu'il n'y a aucun moyen de me contacter, que je ne suis pas complètement là. Parfois je l'utilise dans ce sens."

ou enfin :

"I have never had anybody walk up to me with the headphones on, you're the only one. You make yourself less accessible. People think you are occupied and that you're not particularly interested." (I.5)

"Je n'ai jamais eu quelqu'un qui m'accoste quand le baladeur est en marche, vous êtes le seul. Vous vous rendez moins accessible. Les gens pensent que vous êtes occupé et que vous n'êtes pas particulièrement intéressé."

Ils expliquent cet état de fait par l'interprétation que donnerait autrui de leur écoute. Cette interprétation reposerait sur une double inférence relative à l'écoute au casque : d'une part, elle rendrait l'auditeur-baladeur inaccessible

à autrui (inférence sur sa perception) ; d'autre part, elle signifierait que l'auditeur-baladeur n'est pas disposé à communiquer (inférence sur son intention). L'inaccessibilité est formulée de différentes façons : soit en terme purement sonore ("ils pensent que vous ne pouvez pas les entendre", "ils doivent penser qu'il n'y a aucun moyen de me contacter", "vous vous rendez moins accessible") ; soit en terme de disponibilité et de présence à la situation ("vous faites quelque chose d'autre", "les gens pensent que vous êtes occupés", "ils doivent penser que je ne suis pas complètement là"). L'aspect intentionnel est moins souvent mentionné mais n'en est pas moins présent ("les gens pensent que vous n'êtes pas complètement intéressés").

Si cette explication n'est qu'une supposition de la part des usagers du walkman, nous allons voir que ceux-ci agissent parfois de façon à ce qu'autrui interprète la situation de cette manière. Alors que la première inférence repose apparemment sur des conditions de perception "objectives" et indiscutables, dans la réalité elle est très liée à l'intention de l'auditeur-baladeur. Il semble en effet important d'établir une distinction entre pouvoir entendre et vouloir entendre. Dans la mesure où autrui n'a pas la possibilité de vérifier in situ le degré de perméabilité sonore des écouteurs, il doit s'en remettre à ce que laisse apparaître l'utilisateur du walkman par son comportement. Celui-ci a tout loisir de prétendre qu'il ne peut pas entendre même si cela n'est pas le cas :

"The reason I started using the walkman on the bus is because I use to have drunk men bothering me, so I wear the headphones and I can pretend that I can't hear them, so they bother me less." (I.23)

"La raison pour laquelle j'ai commencé à utiliser un baladeur dans le bus est parce que j'avais l'habitude d'avoir des hommes ivres qui m'embêtaient, alors je porte des écouteurs et je prétend que je ne peux pas les entendre, alors ils m'embêtent moins."

ou bien :

"It's kind of weird, like when you have a walkman on you, people will ask you for spare change and you don't want to give them and you pretend that you can't hear it, you just keep walking on. Sometimes people talk to me, strangers, and say things to me and stuff, it's nice just to be able to ignore them and not hear or listen to that." (I.13)

"C'est plutôt bizarre, comme quand vous avez un walkman sur vous, les gens vous demande de l'argent et vous ne voulez pas leur donner et vous prétendez que vous ne pouvez pas les entendre, vous continuez juste à marcher. Parfois les gens me parlent, des étrangers, et me disent des choses, c'est bien de pouvoir juste les ignorer et ne pas entendre ou écouter ça."

ou encore :

"A woman walking down the street is totally unapproachable because she is inside her head and if you try to say anything to her, even if she can hear you, she'll pretend like she can't. It's very effective when you're passing people in the streets asking for money, because you can pretend like you don't hear them, and

they don't even try to get any money from you because they see that you're wearing a walkman, and it's a very good trick there." (1.17)

"Une femme qui marche dans la rue est totalement inapprochable parce qu'elle est dans sa tête et si vous essayez de lui dire quelque chose, même si elle peut vous entendre, elle prétend qu'elle ne peut pas. C'est très efficace quand vous passez des gens dans la rue qui vous demandent de l'argent, parce que vous pouvez prétendre que vous ne les entendez pas, et ils n'essaient même pas de vous demander de l'argent parce qu'ils voient que vous portez un baladeur, et ça c'est une très bonne ruse."

Sans doute n'est-ce pas un hasard si dans deux exemples sur trois ce sont des femmes qui parlent et si dans le troisième il est fait justement référence à l'écoute au casque par une auditrice. Les offenses territoriales dont elles peuvent être l'objet dans l'espace public les amènent à développer des stratégies qui leur sont propres. Quand autrui ne respecte pas les règles de civilité à leur égard et procèdent à des agressions verbales en laissant planer le doute quant à une agression corporelle éventuelle elles doivent trouver les moyens de rester maître de telles situations. Il s'agit alors de désamorcer ces situations dès leur début plutôt que d'y répondre après coup au risque d'enclencher un conflit ouvert qui tournerait à leur désavantage.

Le port d'écouteurs permet d'empêcher ces offenses en neutralisant la parole d'autrui. Dans le meilleur des cas il décourage complètement les offenseurs en sous-entendant que leur voix ne sera pas entendu et qu'elle n'atteindra pas son destinataire ("ils m'embêtent moins", "ils n'essaient même pas de vous demander de l'argent parce qu'ils voient que vous portez un baladeur"). L'écoute au casque constitue un moyen de signifier le refus d'engagement et de permettre à l'offenseur potentiel d'anticiper l'inefficacité de l'adresse verbale ; elle fixe le cadre de la relation interpersonnelle en invalidant les tentatives d'ouverture conversationnelle. Si cette information métacommunicationnelle n'est pas suffisante pour décourager l'interlocuteur, l'usagère du walkman lui fait savoir explicitement qu'elle ne peut pas l'entendre ("je prétend que je ne peux pas les entendre", "même si elle peut vous entendre, elle prétendra qu'elle ne peut pas"). Le message qu'elle délivre demande à être interprété à un double niveau : au niveau du contenu propositionnel, elle fait simplement savoir à autrui qu'elle ne peut pas entendre ; au niveau de la relation interpersonnelle, elle montre qu'elle n'est pas disposée à coopérer (si elle l'était elle pourrait très bien enlever ses écouteurs). Il s'agit cette fois-ci de fixer le cadre de la relation en signalant la clôture conversationnelle dès le début de l'échange. Cette conduite de maîtrise de la situation de coprésence peut être qualifiée en terme de *pare-engagement conversationnel par simulation perceptive*.

Cette tactique sonore est d'autant plus efficace qu'elle est redoublée par son équivalent visuel. Il faut faire en sorte d'empêcher l'échange de regard afin de ne permettre l'établissement d'aucun contact avec autrui, aussi ténu soit-il. Cela requiert parfois le contrôle maximal de l'orientation du corps et du regard :

"When somebody is asking for change I just keep my stare straight ahead. I do that a lot, I just keep my stare straight up and I don't even bother to look at them. I turn the volume up so I can't hear them." (I.18)

"Quand quelqu'un me demande de l'argent, je garde mon regard droit devant. Je fais beaucoup ça, je garde juste mon regard bien droit et je ne m'embête pas à les regarder. J'augmente le volume afin de ne pas pouvoir les entendre."

ou bien l'emploi délibéré d'un instrument visuel :

"There's a lot of weardos on the bus, so I bring myself sunglasses because then they won't catch me staring, so I just keep my glasses on, my headphones on and I just mind my own business on the bus." (I.18)

"Il y a beaucoup de gens bizarres dans le bus, alors j'emmène des lunettes de soleil parce qu'alors ils ne me surprennent pas à les fixer, alors je porte mes lunettes, mes écouteurs en marche et je m'occupe de mes affaires dans le bus."

Il s'agit de rendre impossible l'interaction avec autrui que ce soit sous le mode sonore ou visuel. Dans le second exemple, les lunettes de soleil sont le pendant visuel du baladeur en cela qu'elles interviennent sur les conditions d'accessibilité visuelle de la même façon que le font les écouteurs au niveau sonore. Autrui n'a aucune manière de savoir ce qu'entend et ce que voit réellement l'auditeur-baladeur ; il ne peut rentrer en contact ni en s'adressant à lui verbalement ni par un échange de regard. Les deux modalités sensorielles à partir desquelles s'actualise l'échange interpersonnel sont neutralisées à l'aide d'instruments de perception ; nous avons affaire ici à une *complémentarité phono-visuelle de la neutralisation interactionnelle*. Cette conduite à l'égard d'autrui définit sans doute le degré zéro de la situation de coprésence au sens où c'est la seule présence dans l'espace physique qui relie les individus les uns aux autres. Si l'espace public est le lieu par excellence dans lequel des étrangers sont amenés à se côtoyer un bref instant, cela n'implique pas pour autant qu'il suffise d'analyser la structuration spatio-temporelle des sentiers de vie quotidiens pour rendre compte de façon exhaustive des conditions de l'échange social ¹¹⁷. Il convient

¹¹⁷ Une branche de la géographie humaine a cherché à formaliser les conditions de déplacement et de cheminement des individus dans l'espace. À titre d'exemple, les "cartes spatio-temporelles" tracées par T. Hägerstrand essaient de décrire les trajectoires des individus dans le temps et dans l'espace et d'analyser les facteurs contraignants qui amènent les individus à se rencontrer à des "stations" (points spatio-temporels dans lesquels se croise la trajectoire d'individus qui ne se connaissent pas) (Hägerstrand, 1976). Bien que cette démarche originale soit riche d'enseignement elle a tendance à réduire la structuration de l'échange social à une simple mise en présence des individus dans l'espace. Une très bonne critique argumentée de cette approche a été développée par A. Giddens à partir de la notion de "disponibilité de présence" qui explicite la dimension contextuelle d'un lieu selon ses caractéristiques, contraintes et potentialités sensorielles. S'appuyant sur l'oeuvre de M. Merleau-Ponty, il propose de définir la présence non pas en terme de position mais de situation : "Les relations spatio-temporelles de présence, centrées sur le corps, s'insèrent non pas dans une "spatialité de position", mais dans une "spatialité de situation", pour reprendre les expressions de Merleau-Ponty." (Giddens, 1987).

de distinguer différentes formes d'espace (espace physique, espace sonore, espace visuel) et d'analyser leur articulation sur la base de leurs contraintes et potentialités situationnelles. Dans le cas qui nous occupe, nous comprenons que la simple présence physique constitue une condition nécessaire mais non suffisante à la définition de la situation de coprésence.

Enfin, l'auditeur-baladeur à la possibilité de signifier son intention de ne pas communiquer :

"If I really can't stand somebody I'll bring my headphones, if he drives me nuts I put my headphones on. Or if I'm just walking and I'm not listening to music or there's nothing good on the radio, somebody comes by and tries to talk to me, and I don't know him, and I don't like him, I just put the headphones on and he kind of gets the idea like 'go away'." (I.1)

"Si je ne peux vraiment pas sentir quelqu'un j'amène mes écouteurs, s'il me rend dingue je mets mon baladeur en marche. Ou si je suis juste en train de marcher et que je n'écoute pas de musique ou qu'il n'y a rien de bien à la radio, quelqu'un m'accoste et essaie de me parler, et je ne le connais pas, et je ne l'aime pas, je mets mon baladeur en marche et, en quelque sorte, il comprend l'idée du 'va-t-en'."

ou bien :

"I turn it off as I get into the bus, sometimes I take it off. If I am going to ask the bus driver something, communication, it's partly to let him know that I can hear and politeness. Sometimes it's hard for people to know whether you are approachable or whether you can hear. When I sit down I would put it back on." (I.24)

"Je l'arrête quand je rentre dans le bus, parfois j'enlève les écouteurs. Si je demande quelque chose au chauffeur, communication, c'est partiellement pour lui faire savoir que je peux entendre et c'est de la politesse. Parfois c'est difficile pour les gens de savoir si vous êtes approachable ou si vous pouvez entendre. Quand je m'assoie je les remets."

ou encore :

"I got tired of aggressive beggars on the avenue. Some guys really come up to you, clap in your face, things like that, so I started turning up the music and walking by and just saying 'forget you'. That's not a heartless thing, it's just protection I guess, my own mental protection." (I.24)

"J'en ai eu marre des mendiants dans la rue. Certains gars viennent vraiment à vous, claquent des mains près de votre visage, des choses comme ça, alors j'ai commencé à mettre de la musique et à juste marcher et à dire 'je t'oublies'. Ce n'est pas une chose dure, c'est juste une protection je suppose, ma propre protection mentale."

C'est en exhibant son écoute au casque que l'utilisateur du walkman signifie son intention de ne pas communiquer. Plus précisément, en montrant un changement de conduite par rapport à son écoute ("je mets mon baladeur en marche", "j'ai commencé à mettre de la musique"), il délivre un message à autrui ("il comprend l'idée du 'va-t-en' ", "dire 'je t'oublies' "). L'ambiguïté qui pouvait subsister quand à l'interprétation par autrui de l'écoute au casque

est résolue en faisant coïncider le moment de la rencontre avec la mise en marche du baladeur. L'astuce consiste à faire en sorte qu'autrui s'aperçoive de cette coïncidence et établisse un lien entre ces deux événements. Si l'auditeur-baladeur est suffisamment précis et démonstratif quant à la cooccurrence de ces événements, autrui ne peut l'interpréter comme un simple hasard mais comme une volonté délibérée de la part de l'utilisateur. Il discerne alors une intention dans ce changement de comportement et interprète cette intention en terme de refus de communiquer (puisque l'auditeur-baladeur se rend volontairement inaccessible à ce moment précis de la rencontre). Pour résumer, trois conditions connexes doivent être remplies pour qu'un tel échange soit opératoire : la cooccurrence de la rencontre et de la mise en marche du baladeur établit un lien entre ces deux événements (conjonction événementielle) ; l'exhibition de cette mise en marche implique qu'il ne s'agit pas d'une pure coïncidence et valide l'hypothèse d'une intention de la part de l'auditeur-baladeur (déclaration d'intention) ; le fait de mettre en marche le walkman explicite la signification de l'intention en terme de refus de communiquer (sémantisation de l'intention).

Il arrive que cette *manifestation de l'intention par objet interposé* autorise au contraire l'échange avec autrui. C'est le cas quand l'auditeur-baladeur retire ses écouteurs pour montrer qu'il se rend volontairement disponible à autrui ("si je demande quelque chose au chauffeur, communication, c'est partiellement pour lui faire savoir que je peux entendre"). Si les deux premières conditions énoncées ci-dessus sont remplies de la même manière, la troisième s'actualise différemment. Enlever ses écouteurs indique ici la disposition momentanée à communiquer. La mise en marche ou l'arrêt du baladeur est davantage un moyen de maîtriser les séquences interactionnelles et de choisir les individus avec lesquels un échange est souhaité que de se couper définitivement d'autrui. Il s'agit en fin de compte de différencier, d'articuler et de qualifier diverses situations de coprésence les unes par rapport aux autres.

Proxémie

INTERIEURS

L'organisation écologique du lieu a des incidences sur la manière d'utiliser son walkman. L'auditeur-baladeur établit une différence entre les lieux fermés et les lieux ouverts :

"If I am inside a building I'll turn it lower a little bit, but if I am outside I'll turn it louder because when you are close to people you can't play it very loud, but outside it doesn't matter." (I.9)

"Si je suis à l'intérieur d'un bâtiment je baisse un peu le volume, mais si je suis à l'extérieur je mets plus fort parce que quand vous êtes près des gens, vous ne pouvez pas le mettre très fort, mais dehors ça n'a pas d'importance."

ou bien :

"When I get into the bus I would turn it lower so that I can ask the bus driver for a transfer, if I have to say anything to someone or not to disturb other people around me if it's too loud." (I.25)

"Quand je rentre dans le bus, je baisse le volume afin de pouvoir demander un transfert au chauffeur, si je dois dire quelque chose à quelqu'un ou ne pas déranger d'autres gens près de moi si c'est trop fort."

Cette différence repose sur le degré de proximité physique et se traduit par le réglage de l'intensité sonore de l'écoute au casque. Si nous avons vu que l'usage du baladeur est parfois interprété par autrui comme un manquement aux règles de convenance, celles-ci sont respectées dès lors que l'on s'intéresse aux pratiques concrètes de l'auditeur. Le passage d'un lieu ouvert à un lieu fermé amène l'utilisateur du walkman à baisser l'intensité sonore de la diffusion électroacoustique. Les deux citations insistent sur le facteur de proximité physique des autres individus et rendent compte du respect de leur territoire sonore personnel. A l'ajustement de la distance physique des corps correspond la modulation de la force des émissions sonores. Le réglage du volume du baladeur n'est toutefois pas la seule façon d'éviter les offenses territoriales :

"If I go on the bus somewhere I use it with headphones. When I go on bus I don't really want to bother other people, I don't think they really allow radios, so I use headphones, a lot of people do." (I.1)

"Si je vais en bus quelque part j'utilise ma stéréo avec les écouteurs. Quand je prend le bus je ne veux pas vraiment gêner les autres, je ne pense pas qu'ils autorisent les radios, alors j'utilise les écouteurs, beaucoup de gens le font."

ou bien :

"Sometimes I hum. Never in buses, it's impolite because there is so many people, if I hum people can hear it." (I.12)

"Parfois je fredonne. Jamais dans les bus, c'est impoli parce que il y a tellement de gens, si je fredonne les gens peuvent l'entendre."

Choisir d'écouter de la musique avec des écouteurs et s'abstenir de fredonner en public sont deux autres aspects qui illustrent la prise en compte de la présence d'autrui. S'il s'agit là encore d'adopter une conduite appropriée aux contraintes locales de la situation, la marge de manoeuvre est moins importante que précédemment, ou plutôt elle met en jeu des options binaires et discrètes (donner de la voix ou se taire, emploi d'écouteurs ou non) et non pas des ajustements progressifs et continus (modulation de l'intensité sonore). Si ces trois formes de contrôle des émissions sonores consistent à limiter, voire à empêcher, l'intrusion sonore dans le territoire des individus coprésents, des équivoques subsistent quand à leur interprétation de l'intention de l'utilisateur du walkman. C'est là encore la question de l'exhibition de l'intention de l'auditeur-baladeur dont il s'agit.

En effet, si autrui ne perçoit pas clairement ses changements de comportement sonore, l'écoute au casque reste problématique au niveau interactionnel. Deux cas de figures sont envisageables. Soit la baisse d'intensité des émissions électroacoustiques n'est pas suffisante, les écouteurs laissent encore filtrer des sons qui gênent autrui et alors l'auditeur-baladeur continu à être perçu comme un offenseur. Soit celui-ci a atteint son but, le territoire sonore d'autrui n'est pas empiété mais les individus coprésents peuvent interpréter l'écoute au casque comme un refus de s'engager au sein de la situation ¹¹⁸. Bien que cette seconde éventualité puisse ne pas correspondre au sentiment intérieur de l'auditeur-baladeur (il s'engage effectivement en modifiant les conditions de l'écoute en fonction du lieu dans lequel il se trouve), il arrive qu'autrui ne dispose d'aucun indice tangible validant extérieurement cette conduite d'engagement. L'opérationnalité interactionnelle du walkman ne repose pas uniquement sur la stricte question de l'accessibilité sonore des individus coprésents mais aussi sur la capacité de l'auditeur-baladeur à manifester visuellement les intentions et circonstances qui motivent la manière dont il en fait usage. S'il ne permet pas à autrui de repérer les ajustements et réglages sonores qu'il effectue en fonction des conditions concrètes de la situation de coprésence, s'il n'exprime pas clairement les transitions sonores qui rendent son engagement effectif, il autorise l'existence d'une *équivoque de l'engagement perceptif* .

Le bus est un exemple tout à fait intéressant pour traiter de la question de la proxémie dans la mesure où c'est un espace intérieur à dimension réduite dans lequel la densité et la proximité des corps prennent une importance toute particulière :

"A lot of people wear headphones on a bus, because a bus is a kind of situation you want to disappear in your own little box, and not be touched, not be seen, not be talked to and so everybody just kind of closes up into their own little world. Buses for some reason are very antisocial situations. With the bus it seems to me that people are very space-oriented : you have a natural space that you like to maintain. On a bus people are forced into this kind of situation, forced being very close to each other and their personal space is being invaded so the only thing

¹¹⁸ Un engagement minimal au sein de la situation est requis de la part de tous les individus coprésents. Toutefois, il ne suffit pas de s'engager effectivement encore faut-il être capable de manifester cet engagement : "L'engagement qu'un individu soutient au sein d'une situation donnée est question de sentiment intérieur. L'évaluation de l'engagement repose et doit reposer, en revanche, sur une forme d'expression extérieure. C'est ici que nous pouvons commencer à analyser les effets du dialecte corporel. Car -trait intéressant- si l'activité corporelle semble être particulièrement bien faite pour diffuser ses informations à travers une situation sociale toute entière, de même, ces signes semblent conçus pour fournir des informations sur l'engagement de l'individu. De la même manière qu'un individu découvre qu'il doit transmettre un message corporel, et que tel message doit être le bon, il s'aperçoit qu'en présence d'autrui il va inévitablement transmettre des informations sur la façon dont son engagement se répartit entre différents actes et que la manifestation d'une certaine distribution est obligatoire." (Goffman, 1963), traduction de ce chapitre dans (*La nouvelle communication* , 1981).

they can do is to disappear into their head and they do that by listening to music." (1.17)

"Beaucoup de gens portent des écouteurs dans le bus, parce qu'un bus est un type de situation dans laquelle vous voulez disparaître dans votre propre petite boîte, et ne pas être touché, ne pas être vu, ne pas être interpellé et donc tout le monde se renferme en quelque sorte dans son propre petit monde. Pour quelques raisons qu'elles soient, les bus sont des situations très anti-sociales. Avec le bus, il me semble que les gens sont très avides d'espace : vous avez un espace naturel que vous voulez conserver. Dans le bus les gens sont contraints à ce type de situation, contraints d'être très près les uns des autres et leur espace personnel est envahi alors l'unique chose qu'ils peuvent faire est de disparaître dans leur tête et il le font en écoutant de la musique."

Ces remarques d'un auditeur-baladeur méritent quelques commentaires non pas à cause du jugement porté sur une telle situation ("les bus sont des situations très anti-sociales") mais à cause du discours tenu sur l'environnement sensoriel des usagers. Quand les contraintes écologiques du lieu sont telles, à savoir quand la proximité corporelle est maximale et inévitable, les individus doivent inventer de nouvelles formes de distanciation vis-à-vis d'autrui. Dans ce cas précis il s'agit moins de maintenir une distance publique que de neutraliser les composantes sensorielles constitutives de cette distance en se repliant sur soi. Le bus est le lieu par excellence d'une situation problématique dans laquelle l'engagement minimal vis-à-vis d'autrui est constamment menacé par la crainte de l'envahissement (Joseph, 1984). L'interprétation du repli sur soi demande à être entreprise en fonction des contraintes écologiques du bus et pose de façon originale la question du rapport entre engagement et déférence à l'égard d'autrui. Le choix du foyer d'attention des individus coprésents est précisément à l'articulation de ces deux règles de conduite : s'engager vis-à-vis d'autrui suppose qu'on lui accorde et exprime un minimum d'attention et lui témoigner de la déférence suppose que l'on n'empiète pas sur son territoire personnel en l'épiant trop ostensiblement. En présence d'étrangers ces deux exigences contraires sont résolues en maintenant une distance physique entre les corps qui exprime à la fois la prise en compte d'autrui (en ce sens il s'agit d'une forme d'engagement) et le respect de l'intégrité de son territoire personnel (il s'agit d'un rite d'évitement participant de la déférence).

Si un tel ajustement des distances n'est pas possible dans le bus, le repli sur soi constitue moins une manière de se détacher radicalement d'autrui que d'agir sur les conditions sensorielles de présence à autrui (d'où le terme de "disparition"). L'auditeur-baladeur s'engage au sein de la situation en rendant socialement inopérant l'empiètement de fait du territoire personnel. Le respect de la règle de déférence consiste ici à établir implicitement une distinction entre l'empiètement et la violation de la "sphère idéale" de l'individu. L'écoute au casque est donc une manière de dépasser les contraintes écologiques du lieu en neutralisant la fonction sociale des distances interpersonnelles et en se situant à un niveau intrapersonnel. Le repli sur soi devient ainsi être une forme d'intervention sur le cadre physique de la situation de coprésence, une opération de *métacontextualisation sensorielle de l'engagement*.

EXTERIEURS

Dans les lieux extérieurs l'auditeur-baladeur ressent le besoin de contrôler davantage ce qui se passe autour de lui. Dans la mesure où son entourage est plus imprévisible il se donne les moyens d'avoir accès aux sources d'alarmes potentielles lui permettant d'anticiper les situations de danger. La circulation routière constitue un aspect essentiel des risques qu'il encoure, particulièrement s'il est lui-même conducteur d'un véhicule :

"Sometimes, when I'm cycling, it's kind of a drag to listen to it very loud because you can't hear cars around you, so you have to be real aware, looking around. When I'm cycling I usually look around. I keep my head moving just to make sure there is no cars coming up to me. I don't usually take off my headphones, I usually carry my walkman in the front, right here so I can turn the volume whenever I want ; but it's kind of a hassle sometimes when you're wearing a lot of clothes. When you can't hear outside noise it makes you more aware, you rely on your other senses a lot more than you do on your ears." (1.8)

"Parfois, quand je fais de la bicyclette, c'est plutôt embêtant de l'écouter très fort (la musique) parce que vous ne pouvez pas entendre les voitures autour de vous, alors vous devez être vraiment attentif en regardant autour de vous. Quand je fais du vélo, habituellement je regarde autour. Je n'arrête pas de bouger ma tête juste pour être sûr qu'il n'y a pas de voitures qui arrivent. Habituellement, je n'enlève pas mes écouteurs, d'habitude je porte mon baladeur devant moi, juste ici (à la ceinture) pour pouvoir tourner le volume quand je veux ; mais c'est embêtant parfois quand vous porter beaucoup de vêtements. Quand vous ne pouvez pas entendre le bruit extérieur ça vous rend plus attentif, vous vous fiez beaucoup plus à vos autres sens qu'à vos oreilles."

Faire de la bicyclette en écoutant de la musique demande à ce que des précautions soient prises pour éviter l'accident. Comme le montre la citation ci-dessus le cycliste peut jouer de la complémentarité des différents sens. Si l'accessibilité aux informations sonores n'est pas rejetée à priori ("je porte mon baladeur devant moi pour pouvoir tourner le volume quand je veux"), c'est essentiellement la perception visuelle qui établit la relation avec le milieu extérieur. L'auditeur-baladeur insiste à plusieurs reprises sur l'importance de l'attention et du balayage visuels qui permet de pallier les carences d'informations sonores. L'écoute au casque amène paradoxalement l'utilisateur du walkman à suractiver sa vigilance visuelle. La vue et l'audition instrumentent ainsi des fonctions différentes : fonctionnalisation proxémique "extra-orientée" pour la première et fonctionnalisation esthétique "intra-orientée" pour la seconde ¹¹⁹. Le choix d'utiliser son

¹¹⁹ S. Hosokawa définit deux pôles de fonctionnalisation de la musique mass-médiatisée : "Par la 'fonction esthétique de la musique' nous entendons l'attribution à la musique de la valeur propre à un sujet, de la valeur spécifique, esthétique de la musique en tant que telle. (...) Par l'expression 'fonction sociale de la musique' nous désignons l'adaptation de la musique en vue de la consommation, de l'insertion, ou de l'usage spécifique dans la vie sociale. Toute musique, qu'elle soit 'autonome', ou 'hétéronome', accomplit plus ou moins une fonction ; il n'y a pas de musique sans fonction." (Hosokawa, 1981).

baladeur dans des lieux potentiellement dangereux est rendu possible grâce à une *dissociation fonctionnelle des modalités de perception*.

Pour certains usagers du walkman l'unique recours à la vision n'est pas suffisant pour assurer la surveillance et le contrôle de son entourage :

"If there is a lot of traffic I'll turn the volume louder enough to hear the music but that I can still hear the cars, if a car was coming at me while I am crossing the street. With the headphones on I will rely on my eyes for traffic. Just watch the traffic." (I.16)

"S'il y a beaucoup de circulation je règle le volume suffisamment fort pour entendre la musique mais afin de toujours pouvoir entendre les voitures, si une voiture vient vers moi pendant que je traverse le rue. Avec les écouteurs en marche je me fie à mes yeux pour la circulation. Juste en regardant la circulation."

ou bien :

"I think as a safety factor you should be able to hear a car, a bicycle approaching. I would react if it was going to be a collision or something, but as long as you look back and you hear a bike... I think that's important that you can hear a little bit of what's going on. I try to be pretty observant for what's going around me. If I am running down around a truck I change lanes or at least I look over my shoulder." (I.11)

"Je pense que comme facteur de sécurité vous devriez être capable d'entendre une voiture, une bicyclette qui approchent. Je réagis s'il doit y avoir une collision ou quelque chose comme ça, mais aussi longtemps que vous regardez derrière vous et que vous entendez une bicyclette... Je pense que c'est important de pouvoir entendre un peu ce qui se passe. J'essaie d'observer ce qui se passe autour de moi. Si je me dirige vers un camion, je change de ligne ou du moins je regarde derrière mon dos."

Si la vigilance visuelle est ici essentielle, la perception des informations sonores extérieures n'est pas pour autant rejetée complètement. Les deux citations insistent sur la redondance fonctionnelle de ces deux sens même si l'un semble plus effectif que l'autre. L'auditeur-baladeur joue sur la possibilité de mixage des sources sonores, à savoir sur sa capacité à percevoir simultanément les sons diffusés par le baladeur et les productions sonores urbaines. La vision et l'audition se complètent en terme de vérification informationnelle de l'entourage. Toutefois, ces deux sens mettent en jeu deux types différents d'activité perceptive : d'une part, la vision n'instrumente que cette fonction proxémique (mono-fonctionnalisation) tandis que l'audition en instrumente aussi une autre (bi-fonctionnalisation proxémique et esthétique) ; d'autre part, l'acteur focalise volontairement son attention visuelle vers les sources d'alarmes potentielles (il ne se limite pas à voir, il observe et regarde) tandis qu'il se borne à rester accessible aux alarmes sonores (il les entend plus qu'il les vise et les écoute). Cette seconde forme de maîtrise du territoire personnel renvoie à une opération de *vérification intermodale asymétrique* dans le sens où la perception visuelle et la perception sonore se complètent selon un degré d'investissement perceptif différent.

Remarquons enfin que la prédominance d'un sens par rapport à l'autre pour gérer les risques d'accident ou d'agression dépend plus largement des caractéristiques sensorielles de l'espace urbain. Les conditions de visibilité affectent non seulement le degré d'opérationnalité du canal visuel mais aussi le type d'interaction entre l'oeil et l'oreille :

"Sometimes I am scared when I walk home late at night, I kind of feel that's a bad idea to wear a walkman in the dark, just in case I don't hear someone coming up to me, but I never had any problem so far. I look around a lot more if somebody is following me." (I.13)

"Parfois j'ai peur quand je rentre à la maison tard la nuit, j'ai tendance à penser que c'est une mauvaise idée de porter un baladeur dans l'obscurité, juste au cas où je n'entend pas quelqu'un qui vient vers moi, mais jusqu'à présent je n'ai pas eu de problème. Je regarde beaucoup autour de moi si quelqu'un me suit."

ou bien :

"During the day I can't hear sounds coming from outside, at night I turn it down so that I can hear what's going on. But during the day time I just have it on just by myself with the music. At night, when you go walking like downtown, if I have it too loud I can't hear if someone is coming behind me or going to attack me, so I turn it down. I can hear the music too but I can hear also what's going on around me." (I.31)

"Durant le jour je ne peux pas entendre les sons qui viennent du dehors, la nuit je baisse le volume afin de pouvoir entendre ce qui se passe. Mais durant la journée je l'ai juste en marche avec la musique. La nuit, quand je marche par exemple au centre ville, si je l'ai trop fort, je ne peux pas entendre si quelqu'un arrive derrière moi ou vient pour m'attaquer, alors je baisse le volume. Je peux entendre la musique mais je peux aussi entendre ce qui se passe autour de moi."

Paradoxalement, le réglage de l'intensité sonore des sons diffusés par le baladeur dépend moins du contexte sonore de l'espace traversé que de son contexte visuel. La question qui se pose au passant est de disposer d'un minimum d'informations relatives à son entourage proche. Nous assistons ici à un renversement de détermination des contextes sensoriels sur l'activité perceptive du passant. Alors que jusqu'à présent la limitation des conditions d'accessibilité sonore amenait l'auditeur-baladeur à développer une attention visuelle soutenue, ce sont maintenant les conditions de visibilité qui affectent la conduite sonore de l'utilisateur. Ce renversement s'explique par le fait que ce dernier n'a plus la possibilité de choisir le canal sensoriel qui lui permettra de contrôler son entourage. S'il veut continuer à en rester maître, il n'a pas d'autre choix que de s'appuyer sur les informations sonores. La nuit, l'obscurité de certains lieux agit comme une contrainte perceptive qui ne peut être remise en cause. La marge de manoeuvre de l'auditeur-baladeur est réduite à l'unique modalité sonore. L'adaptation sonore au contexte visuel urbain actualise un *transfert modal* au sens où une contrainte contextuelle d'un champ sensoriel donné trouve sa résolution dans une activité perceptive relative à un autre champ sensoriel.

Observations

L'analyse des conduites perceptives de l'auditeur-baladeur pose le problème de la relation entre perception et observation. Cette relation peut être posée à deux niveaux : celui des procédures d'observation qu'il met en jeu et celui des procédures d'institution de l'autre comme observateur. Ces deux niveaux sont intimement liés parce que certaines séquences d'interaction reposent sur la capacité de l'auditeur-baladeur à manifester ce qu'il est en mesure de percevoir d'autrui. Plus précisément, une des ressources dont dispose l'utilisateur du walkman est de lui indiquer ses intentions d'échange en lui rendant manifeste les conditions de sa perception.

Afin de rendre compte des différentes manières dont le citoyen se constitue comme observateur d'autrui, nous procédons ici à une analyse "figurative" : "De façon générale, la figure ne se définit pas, elle s'approche ; elle est de l'ordre de l'esquisse ou du croquis plutôt que de celui du concept ; elle est plus suggestive qu'explicative. Du même coup, elle apparaît comme une forme caricaturale : fictive, elle n'existe pas en tant que telle, mais elle *montre* mieux. En cela, elle renverrait à la définition wébérienne de l'idéal-type : elle est un concept limite, "idéal", qui n'a pas de réalité propre, mais auquel on peut confronter la réalité." (Amphoux, 1987).

Le répertoire provisoire des figures de l'observateur que nous proposons s'appuiera sur deux aspects connexes :

1) nous identifierons les différentes manières dont l'utilisateur du walkman procède pour intervenir sur ses propres conditions d'observabilité d'autrui - chaque procédure d'observation actualisant un rapport spécifique entre la perception sonore et la perception visuelle ;

2) nous montrerons comment l'auditeur-baladeur rend manifeste ces conditions d'observabilité et amène autrui à agir en conséquence.

Ces figures ne sont pas toujours exclusives les unes des autres et peuvent se combiner de différentes façons. Pour la clarté de l'exposé nous distinguons cinq figures principales.

1. **L'assourdissement** : l'écoute au casque peut parfois être considérée comme une procédure d' "assourdissement" au sens où l'auditeur-baladeur neutralise volontairement son accès sonore à autrui. L'individu se définit alors exclusivement comme un observateur au sens strict du terme c'est-à-dire comme un participant qui regarde et voit autrui mais qui ne peut pas l'entendre. Seule la perception visuelle reste opérationnelle au niveau de l'interaction sociale.

Outre le fait qu'autrui voit les écouteurs sur les oreilles de l'utilisateur, cet "assourdissement" est rendu manifeste quand l'auditeur-baladeur intervient pratiquement sur son walkman. Il peut mettre son baladeur en marche ou augmenter son intensité sonore au moment où autrui sera en position de percevoir ces actions. Le choix du moment d'intervention est ici déterminant; il permet de faire savoir à autrui qu'il refuse l'échange verbal que cherche à initier celui-ci. S'en suivra alors une hésitation du demandeur qui préférera bien souvent s'adresser à quelqu'un d'autre lui paraissant plus disponible.

2. **La traduction** : quand les conditions de perception sonore ne permettent pas à l'utilisateur du walkman d'entendre distinctement le message verbal émis par autrui, il cherche à le déchiffrer visuellement. Lire sur les lèvres du locuteur constitue une ressource permettant à l'auditeur-baladeur d'accéder au moins partiellement à l'information sonore ¹²⁰. Nous parlons de traduction dans la mesure un déplacement est opéré entre le médium principal de l'information - le son - et le médium secondaire de cette même information - le visuel -.

Ce phénomène de traduction s'actualise dans la conduite des individus qui observent les auditeurs-baladeurs. En interrogeant ceux-ci du regard, ils adoptent un comportement adapté aux conditions de perception de l'utilisateur du walkman.

3. **La confirmation** : l'utilisateur du walkman use de ses yeux comme il le fait de ses oreilles ; de la même manière qu'il refuse d'entendre autrui en utilisant son baladeur, il refuse de le regarder en orientant son regard droit devant lui. L'individu tend ainsi à nier la présence de l'autre en ne lui donnant aucune chance de se manifester, soit verbalement, soit visuellement. La neutralisation de la présence sonore d'autrui est confirmée par la neutralisation de sa présence visuelle.

Cette confirmation est aussi rendue manifeste au niveau instrumental. L'auditeur-baladeur peut en effet choisir de porter des lunettes teintées qui empêchera l'échange de regard. En combinant ces deux instruments de neutralisation de l'échange (écouteurs et lunettes teintées), l'individu tend à limiter l'ambiguïté qui pouvait subsister quant à son refus d'entrer en contact avec autrui. Aucun moyen pratique convenable n'est laissé à autrui pour initier l'échange (le contact physique immédiat constituant une forme de violation territoriale).

4. **La dissociation** : si l'auditeur-baladeur se trouve dans une situation particulièrement vulnérable quant à l'intégrité de son territoire personnel, il compense son manque d'information sonore par une observation visuelle scrupuleuse. En opérant systématiquement et continuellement un "balayage visuel" de son entourage immédiat, il se donne les moyens pratiques d'accéder aux sources d'alarme potentielles. La dissociation de la vue et de l'audition est ici maximale dans la mesure où ces deux modalités de perception donnent accès à deux types d'information d'ordre différent (information sonore médiatisée et information visuelle localisée).

Au niveau interactionnel, cette dissociation peut s'actualiser par une "spectacularisation" du comportement kinésique de l'auditeur-baladeur. Celui-ci rend manifeste son écoute secrète en gesticulant de manière inappropriée et imprévisible. Il attire sur lui le regard d'autrui et le définit

¹²⁰ L'accès à l'information est partiel parce que les indices de contextualisation sonore restent relativement inopérants : "L'information contextuelle (particulièrement ses caractères acoustiques) n'est que partiellement perçue par la personne sourde et ceci malgré la présence de multiples indications visuelles. (...) Quand les sourds lisent sur les lèvres, il leur est difficile de sentir si une personne essaie d'être aimable avec eux par ses intonations, ou si la voix de la personne marque une certaine irritation." (Cicourel, 1979)

ainsi comme un spectateur n'ayant accès que partiellement à la représentation (autrui n'accède pas au complément sonore de la représentation). Cette situation suscite parfois la désapprobation du public dans la mesure où ce dernier est incapable de donner une cohérence formelle aux actions de l'auditeur.

5. **Le renversement** : le contexte sensoriel du lieu dans lequel se trouve l'auditeur-baladeur peut l'amener à reconsidérer les modalités de son écoute au casque. Quand les conditions de visibilité ne sont pas suffisantes pour vérifier du regard la normalité de l'entourage (par exemple la nuit), l'individu se rend accessible aux informations sonores localisées. Il opère alors un renversement dans la fonctionnalité et l'opérationnalité des modes de perception : l'audition qui jusqu'alors neutralisait la présence d'autrui devient la seule ressource possible pour conserver une maîtrise du territoire personnel.

Cette procédure de renversement intervient aussi dans la relation de l'auditeur-baladeur avec autrui. Comme pour l' "assourdissement", le choix du moment d'intervention sur le baladeur est essentiel. L'utilisateur du walkman peut décider d'enlever ses écouteurs au moment où l'interlocuteur potentiel peut le voir ; il rend ainsi manifeste l'opération qui le rend accessible au message verbal de ce dernier. Dans ce cas, non seulement autrui ne perçoit plus d'obstacle à l'échange verbal mais il est en quelque sorte invité à parler.

EXPRESSION

Après avoir analysé comment l'auditeur-baladeur instrumente sa perception, nous devons en faire de même de son expression. En effet, si toute interaction sociale consiste à rendre manifeste des actions et des conduites, cette "manifesteté" repose conjointement sur une activité perceptive et expressive. D'ailleurs, comme nous allons le montrer, l'expression de l'utilisateur du walkman ne peut être pleinement comprise sans référence à l'écoute particulière qui le caractérise.

Dans un premier temps, nous dégagerons les trois manières essentielles à partir desquelles il se présente à autrui et lui rend sa conduite observable : filtrage, synchronisation, démarche. L'expression sera rapportée aussi bien à sa modalité sonore que visuelle. Dans un second temps, nous esquisserons une brève analyse de ses formes d'expression en essayant de montrer en quoi elle peuvent être problématiques pour autrui.

Filtrage

VOCAL

L'auditeur-baladeur dispose de nombreux moyens d'expression face à autrui. Si l'usage de la voix ou des gestes constitue les procédés les plus classiques utilisés par chacun pour se faire comprendre, ceux-ci prennent des formes tout à fait particulières dans le cas de l'auditeur-baladeur. L'écoute au casque affecte ses modes d'expression et médiatise le rapport qu'il entretient à autrui. D'autre part, nous montrerons que la parole et la kinésique ne sont pas exclusives d'autres modalités plus originales propres à ce type de citadin ; les productions sonores du walkman participent aussi de ces moyens d'expression. La première caractéristique de l'expression de l'utilisateur du baladeur peut être qualifiée en terme de *filtrage de l'information sonore*. Nous comprenons par là le processus de déformation des productions verbales et sonores médiatisées. Ce filtrage renvoie moins à un processus de rétention de l'information qu'à un processus de transformation, d'altération de certaines composantes de la matière sonore qu'autrui s'attend à percevoir d'un individu coprésent.

Quand l'auditeur-baladeur s'exprime verbalement en même temps qu'il écoute son walkman, sa voix prend une forme inhabituelle :

"I try to turn it off when I start talking, I probably talk louder, I don't know. When I say 'hi' to somebody with the walkman on, I don't know how I sound, I probably do it with a weird voice." (I.13)

"J'essaie d'arrêter mon baladeur quand je commence à parler, je parle probablement plus fort, je ne sais pas. Quand je dis 'salut' à quelqu'un avec mon walkman en marche, je ne sais pas comment je parle, je le fais probablement avec une voix bizarre."

Au dire d'un usager, sa voix serait "bizarre" car plus forte qu'à l'habitude. Mais il ne s'agit de sa part que d'une supposition puisqu'il est lui-même incapable d'entendre distinctement sa voix. Une ambiguïté subsiste alors : c'est parce qu'il est dans l'impossibilité de s'entendre que sa voix devient plus forte, mais du fait même de cette impossibilité ce qu'il peut nous en dire demeure purement hypothétique. Cette situation d'incertitude l'amène ainsi à limiter les occasions de ce type et à choisir entre l'écoute au casque et la parole articulée. Pour que la voix soit émise à la bonne intensité un mécanisme de feed-back est nécessaire ; le locuteur doit pouvoir entendre sa voix telle qu'elle se donne dans le contexte sonore du moment afin de l'ajuster en conséquence. Tel n'est pas souvent le cas pour l'utilisateur du walkman :

"I can't hear my voice very well." (I.12)

"Je ne peux pas entendre très bien ma voix."

Une voix "normale" sera celle qui est adaptée aux caractéristiques de l'environnement sonore. Le problème de l'auditeur-baladeur est qu'il a tendance à ajuster sa voix sur ce qui est diffusé par les écouteurs et qui ne correspond pas forcément au niveau sonore du lieu dans lequel il se trouve. Il arrive toutefois que ce locuteur-auditeur arrive à parler normalement, il se doit alors de connaître intimement sa voix et de ne pas avoir systématiquement besoin de l'entendre "de l'extérieur" pour l'utiliser sans problème :

"When I am listening to it while I am talking, I'll speak in a normal voice because I know what my normal voice is, I won't even touch the volume." (I.17)

"Quand j'écoute mon baladeur pendant que je parle, je parle à une voix normale parce que je sais ce qu'est ma voix normale, je ne touche même pas le volume (de mon baladeur)."

Il est sans doute remarquable que cette éventualité soit mentionnée par un chanteur, c'est-à-dire d'un individu qui sait user de sa voix et qui sait la moduler comme bon lui semble. Ces quelques observations permettent de comprendre un peu mieux ce qu'il en est de l'échange verbal : pour qu'un individu communique sans problème avec autrui, il ne suffit pas qu'il puisse entendre autrui, encore faut-il qu'il puisse s'entendre lui-même. L'auto-

écoute constitue une condition essentielle au déroulement correct de l'acte de parler :

"Le locuteur est en même temps le premier auditeur de son langage. Il est l'informateur et le premier informé. Il bénéficie avant tout autre de ce qu'il a formulé. En quoi cette information lui est-elle nécessaire ? Elle lui permet de reconnaître et de mesurer l'intensité de sa coulée verbale ; elle lui donne tous les éléments qui lui sont propres, inhérents à ses habitudes d'écoute, à sa qualité de voix. Enfin, elle lui assure la continuité du discours dans les différents paramètres de sa chaîne parlée. Autrement dit, grâce à ce jeu d'auto-écoute, le locuteur sait qu'il parle, peut se reconnaître, apprécie le volume qu'il est indispensable d'accorder à tout moment à son discours ; enfin, il peut en apprécier la valeur sémantique, c'est-à-dire qu'il est capable, grâce à cette détection de tout moment, d'en reconnaître le caractère informationnel qu'il a désiré lui accorder." (Tomatis, 1978) .

La voix doit être dirigée vers l'autre mais perceptible aussi par le locuteur. La situation de coprésence suppose non seulement une perception réciproque mais encore préalablement une accessibilité à soi-même ; plus précisément cette perception réciproque ne devient effective que si le contrôle réflexif de l'action est possible. Comme le dit très simplement un usager du walkman, il s'agit de pouvoir s'entendre soi-même et de pouvoir entendre la réponse d'autrui :

"I turn it down so I can hear how loud I am talking and I can hear what the person answers ." (1.19)

"Je baisse le volume afin de pouvoir entendre à quelle force je parle et de pouvoir entendre la réponse de la personne."

Comment l'auditeur-baladeur sait-il qu'il parle à trop haute voix s'il ne s'entend pas ? Deux expériences lui permettent de le savoir. D'une part, il a lui-même entendu parler d'autres usagers :

"I know that when sometimes people are listening to music, they tend to talk louder. When I talk to somebody I like to take the headphones out, just because I don't like to yell at the person ." (1.14)

"Je sais que quand parfois les gens écoutent de la musique, ils ont tendance à parler plus fort. Quand je parle à quelqu'un j'aime enlever mes écouteurs, juste parce que je n'aime pas crier après la personne."

Il en est de même de l'expérience d'un auditeur-baladeur qui se met à chanter :

"To sing, I have to be alone or something like that, because most of the time when you sing along the walkman you're so offtone and your singing is pretty bad. My father does that when he skies and it's pretty embarasing sometimes." (1.8)

"Pour chanter, je dois être seul ou quelque chose comme ça, parce que la plupart du temps quand vous chantez avec le baladeur vous êtes tellement faux et votre chant est plutôt mauvais. Mon père fait ça quand il skie et c'est très embarrassant parfois."

Le passage du pronom personnel de la première personne (je) à la troisième personne du pluriel (ils) nous indique la double position qu'occupe l'auditeur-baladeur. Celui-ci est aussi parfois un non-usager et peut observer les effets du walkman sur la voix de l'usager. Cette possibilité de changement de statut lui donne une connaissance des deux perspectives relatives à la communication verbale : il est parfois l'auteur du désordre communicationnel et parfois le simple témoin. Si les conditions de perception entre l'auditeur-baladeur et le non-usager ne sont pas identiques ou équivalentes, seul le premier possède une connaissance des deux perspectives occupées lors de l'interaction sociale. La mémoire des situations vécues en tant que non-usager du baladeur affecte paradoxalement ses actions et ses choix quand il est muni de ses écouteurs. C'est l'auditeur-baladeur qui décide si les acteurs de l'échange seront dans les mêmes conditions perceptives (arrêt du walkman) ou non. La réciprocité des points de vue n'est donc pas un fait donné à priori et fondé sur un environnement pré-défini, elle est l'objet d'une véritable construction sociale et d'une mise en forme du contexte sensoriel de l'échange. D'autre part, au cours même de l'interaction sociale, les non-usagers ne manquent pas de questionner ce filtrage vocal et de faire prendre conscience à l'auditeur-baladeur de sa transgression situationnelle :

"When it's on I usually talk louder, people tell you 'don't talk so loud' ". (I.26)

"Quand il est en marche je parle habituellement plus fort, les gens vous disent 'ne parle pas si fort!'."

C'est non seulement l'intensité sonore mais aussi la hauteur de la voix qui est questionnée :

"Once I walked in my apartment listening to music and one of my roommates said 'hello' and I replied 'hello' and he said 'don't shout!' and I didn't know that I was shouting, so I think the volume tends to go up and maybe your pitch goes up too but you're not aware of it." (I.15)

"Une fois, je rentrais dans mon appartement en écoutant de la musique et un de mes camarades de chambre me dit 'salut' et j'ai répondu 'salut' et il dit 'ne crie pas!' et je ne savais pas que j'étais en train de crier, alors je pense que le volume sonore de la voix tend à augmenter et peut être aussi sa hauteur, mais vous n'êtes pas conscient de ça."

Les individus en présence de l'auditeur-baladeur se font aussi comprendre simplement par leur regard :

"I have to shout in order to hear my voice over the music, so that's why I either take it off or turn it off. They kind of give you a sharp look so I can tell that I am talking louder than normal, so I'll take off my headphones." (I.18)

"Je dois crier pour entendre ma voix au-dessus de la musique c'est pourquoi soit j'enlève les écouteurs soit j'arrête le walkman. Ils vous donnent une sorte de regard perçant, c'est comme ça que je peux dire que je parle plus fort que normal, alors j'enlève mes écouteurs."

En usant de façon inhabituelle du volume et peut être aussi de la hauteur de sa voix, il objectivise la non-réciprocité de perception des acteurs. La réponse immédiate qui suit est de l'ordre de la métacommunication puisque l'information porte sur la situation de communication elle-même ¹²¹. Nous assistons ici à un processus de *dénaturalisation de la voix* dans la mesure où celle-ci est interrogée dans ses conditions d'existence. L'usager du walkman mais aussi le non-usager prennent conscience de la fonction jouée par les paramètres acoustiques de la voix dans l'échange verbal. En terme sociolinguistique, ils mettent à jour un "procédé de contextualisation" impliqué dans la forme de la parole (E. Goffman, 1987). En effet, le volume sonore de la voix ainsi que sa hauteur constituent des "indices de contextualisation" ¹²² soumis à des conventions et à des attentes stéréotypées. Parmi celles-ci figurent la perception effective d'autrui par chacun des interactants ainsi que l'ajustement de la voix à l'environnement sonore du moment. En transgressant ouvertement ces conventions implicites par son expression vocale, l'auditeur-baladeur produit le recul cognitif d'autrui vis-à-vis de ces présupposés conversationnels. Les caractéristiques acoustiques de la voix induisent dans ce cas un questionnement quant à l'échange verbal lui-même et quant à la position occupée par les différents interlocuteurs.

Le problème d'entendre sa propre voix se pose aussi aux auditeurs-baladeurs qui osent chanter avec la musique qu'ils écoutent. Sans doute faut-il distinguer la perception "externe" de la voix de sa perception "interne" :

"I know I sing more off key with the headphones because I can't hear my own voice too much but it's fun anyway. I hear my headvoice but I can't hear the outside voice so I know I usually go a little flat. I turn the volume down so I can hear a little more of myself." (1.16)

¹²¹ L'origine de cette notion de métacommunication est à attribuer à G. Bateson : "Tous ces critères de l'existence d'une perception mutuelle contribuent à élaborer un tableau d'un ordre entièrement nouveau de communication qui émerge avec cette conscience. Pour désigner ce nouvel ordre de communication, nous introduisons ici le terme 'métacommunication' et nous le définissons comme 'communication sur la communication'. Nous décrivons comme métacommunication tout échange d'indices et de propositions sur a) le codage et b) la relation entre ceux qui communiquent." (Bateson, 1988)

¹²² La définition de la notion d'indice de contextualisation est donnée par J. Gumperz : "Plus précisément, les caractéristiques superficielles de la forme du message constituent l'outil par lequel les locuteurs signalent et les allocutaires interprètent la nature de l'activité en cours, la manière dont le contenu sémantique doit être compris et la manière dont chaque phrase se rapporte à ce qui précède ou ce qui suit. Ces caractéristiques constituent ce que nous appelons des indices de contextualisation. Si la plupart d'entre eux sont utilisés et perçus dans la vie de tous les jours, ils ne sont guère remarqués et ne font presque jamais l'objet de discussions explicites. Ils doivent donc être étudiés non pas de façon abstraite mais en contexte et dans les processus où ils apparaissent. De façon approximative, on dira qu'un indice de contextualisation est une caractéristique de forme linguistique qui intervient dans le signalement des présupposés contextuels." (Gumperz, 1989)

"Je sais que je chante plus faux avec les écouteurs parce que je ne peux pas bien entendre ma propre voix, mais de toute façon c'est amusant. J'entend ma voix crânienne mais je ne peux pas entendre ma voix de l'extérieur alors je sais qu'habituellement je chante un peu plus grave. Je baisse le volume afin de pouvoir m'entendre un peu mieux."

Cette dernière ne semble pas suffire pour chanter juste et ajuster sa voix en conséquence. Ce n'est qu'en baissant l'intensité sonore de la musique et en pouvant entendre ainsi un minimum sa voix "de l'extérieur" que celle-ci peut se placer correctement. Le mécanisme de rétroaction de l'audition sur l'émission sonore n'est possible qu'à cette condition. Ainsi, l' "audition crânienne" ne permettrait pas ce contrôle réflexif de la vocalisation nécessaire à une émission sonore pleinement maîtrisée ¹²³. Il ne suffit donc pas de s'entendre soi-même pour parler ou chanter correctement, encore faut-il pouvoir s'entendre par voie aérienne, c'est-à-dire par les mêmes moyens qu'autrui. Le filtrage de l'émission vocale s'explique donc par une remise en cause du processus de feedback : l'auditeur-baladeur s'entend essentiellement à l'aide des "résonnances crâniennes" de sa voix. Cela l'amène parfois à limiter son chant à un simple murmure intérieur :

"Usually I don't sing, not out loud, I mean to myself I kind of do it..." (1.7)

"Habituellement je ne chante pas, pas fort, je veux dire que je le fais pour moi-même en quelque sorte."

Nous avons affaire ici à un second type de filtrage, cette fois-ci conscient et volontaire, adapté à son type d'auto-écoute. La voix de l'auditeur-baladeur n'est que peu extériorisée, elle n'est que très partiellement accessible à autrui. Cette forme limite de soliloque mérite quelques commentaires. Paradoxalement, l'usager du walkman semble respectueux de la situation dans laquelle il se trouve tout en étant "ailleurs", plongé dans son écoute secrète. D'une part, ne pas chanter à voix haute implique une prise en compte d'autrui et illustre la déférence qu'il lui accorde ¹²⁴. D'autre part, le

¹²³ Comme le remarque Barry Truax : "Que nous prenions le feedback vocal comme allant de soi peut être montré par des expériences où la parole est retardée d'un court laps de temps. Le résultat est une mauvaise articulation, un bégaiement ou même une cessation de la parole quand le processus normal de feedback est altéré (Yates, 1963). Une plus simple modification du processus de feedback se produit soit avec des boules Quiès soit avec des écouteurs, l'un produisant l'effet inverse de l'autre. Avec des écouteurs qui recouvrent l'oreille, l'auditeur perçoit sa propre voix moins forte et hausse ainsi la voix pour compenser." (traduction personnelle, Truax, 1984)

¹²⁴ Dans une analyse très précise du soliloque, E. Goffman explique que le fait de se taire en présence d'inconnus n'est autre qu'une marque de déférence : "Dans toute société, on peut opposer d'un côté les occasions et les temps pour se taire à, de l'autre, les occasions et les temps pour parler. Dans la notre, on peut ajouter que, dans l'ensemble (et en particulier entre inconnus), le silence est la norme, et la parole quelque chose qui doit pouvoir être justifié. Le silence, en effet, n'est très souvent rien d'autre que la déférence que nous devons dans telle situation sociale à tous les présents. En tenant notre langue, nous démontrons que nous ne présumons pas que les pensées que

fait de chanter pour soi-même suppose une activité auto-orientée qui ne peut que limiter l'engagement dans la situation. Cette seconde forme de filtrage vocal traduit bien toute l'ambiguïté de la position occupée par l'utilisateur du walkman. Ce dernier se conforme aux normes de conduite en public mais s'accorde en même temps le droit de ne faire que "comme si", de ne s'y conformer qu'apparemment. Dès lors, nous ne pouvons plus poser le problème de la voix du locuteur dans les termes de la simple alternative : soit l'adresse verbale est dirigée vers autrui et le locuteur s'engage dans la situation sociale, soit l'émission vocale prolongée (qui va au-delà de la pure exclamation) est orientée vers soi-même et le locuteur transgresse les règles de conduite vocale en public. La modulation de la force de la voix, de sa portée, affecte le degré de son accessibilité à autrui et produit des situations équivoques dans lesquelles le locuteur n'est ni complètement engagé dans l'échange social ni complètement désengagé. Nous avons affaire ici à une situation problématique que nous nommons *situation d'indécision interactionnelle*.

MEDIATISE

Le filtrage de l'information réfère aussi aux sons médiatisés produits par le walkman. La plupart du temps, les écouteurs ne sont pas complètement hermétiques, ils laissent échapper certaines fréquences vers l'extérieur. Les auditeurs-baladeurs ne sont pas toujours d'accord quand aux types de sons qui sont perceptibles par autrui, ils parlent des sons très aigus :

"Here I am having a break, I go outdoors because on something like this, opera, I tend to go where there aren't too many people so I turn it up louder. Women's voices are higher and so things will be heard more by other people than a male voice that doesn't pierce through as much as a woman's voice" (I.24)

"Actuellement je fais une pause, je vais dehors parce que pour quelque chose comme ça, de l'opéra, j'ai tendance à aller où il n'y a pas trop de monde pour augmenter le volume. La voix des femmes est plus aigüe et les choses sont davantage audibles par d'autres personnes que la voix des hommes qui ne perce pas autant que la voix d'une femme."

Ou au contraire ce sont les basses fréquences qui sont évoquées :

"People who are close to me can hear like the bass, a small beat you know. They can't describe or tell what kind of music is on, they hear something but they are not quite sure what it is." (I.26)

"Les gens qui sont près de moi peuvent entendre comme les basses, un petit battement vous savez. Ils ne peuvent pas décrire ou dire le type de musique qu'il s'agit, ils entendent quelque chose mais ils ne sont pas très sûrs de ce que c'est."

nous consacrons à nos propres soucis soient d'une quelconque importance pour autrui, ni que les sentiments que ces soucis éveillent en nous méritent la moindre sympathie. Sans cette retenue, il ne pourrait y avoir de vie publique, mais seulement le babil incessant d'adultes puérils tout occupés à se tirer l'un l'autre par la manche." (Goffman, 1987)

Les deux ne sont d'ailleurs pas incompatibles, seules les fréquences médiums ne seraient réservées qu'au seul usager. Quoiqu'il en soit, ce qu'il est important de noter est l'incapacité supposée des individus coprésents à connaître précisément le type de musique écoutée. Cette incertitude est interprétée de différente manière par les auditeurs-baladeurs. Pour certains, c'est la perception des paroles d'une chanson qui est la plus problématique :

"I think that people can hear a little bit of what I am listening to. I don't know if they can hear all the words, they can hear that I'm listening to music probably." (1.1)

"Je pense que les gens peuvent entendre un peu ce que j'écoute. Je ne sais pas s'ils peuvent entendre toutes les paroles, ils peuvent probablement entendre que j'écoute de la musique."

L'inintelligibilité des voix serait l'effet le plus immédiat du filtrage. Pour d'autres, la difficulté à reconnaître une chanson la transformerait en bruit :

"If people are really close and I have loud music on, I think people can hear what I am listening to. I don't think they can hear what song I am listening to but they can hear like the noise from it." (1.23)

"Si les gens sont vraiment près de moi et que j'ai la musique est forte, je pense que les gens peuvent entendre ce que j'écoute. Je ne pense pas qu'ils peuvent entendre la chanson que j'écoute mais ils peuvent entendre le bruit qui vient d'elle."

Ce n'est que dans certaines conditions (proximité spatiale et forte intensité sonore) que ce filtrage changerait le statut du son de la musique en bruit. La gêne d'autrui est aussi évoquée ; elle reposerait sur l'absence de clarté de la musique :

"It's only annoying because you can't hear the music clearly. It's like a high pitch, it sounds like the music is very far away." (1.14)

"C'est seulement embêtant parce que vous ne pouvez pas entendre clairement la musique. C'est très aigü, il semble que la musique est très loin."

La dominance des fréquences aiguës donnerait l'impression d'une distance importante de la source de musique. Enfin, la perception sonore du non-usager est supposée minimale ; celui-ci n'entendrait que très faiblement ce qui est diffusé par les écouteurs :

"People can probably hear it sometimes, they can probably hear a little bit, it's not offensive though, it's probably barely audible." (1.32)

"Les gens peuvent probablement l'entendre parfois, ils peuvent probablement entendre un peu, par contre ce n'est pas agressif, c'est à peine audible."

Dans le pire des cas, le son serait à peine perceptible et ne pourrait donc être considéré comme un signe volontaire d'agressivité à l'égard d'autrui.

Ces différentes interprétations amènent un certain nombre de remarques quand à l'échange entre l'auditeur-baladeur et autrui. Tout d'abord, dans tous les cas, l'utilisateur du walkman ne peut que faire des suppositions sur ce qui est perçu par autrui. Sa propre expérience en tant que non-utilisateur n'est pas pertinente ici pour qualifier précisément ce qu'il en est d'autrui, en effet tout semble dépendre d'un certain nombre de conditions variables et à chaque fois différentes. Selon l'intensité sonore de la musique mais aussi selon la proximité spatiale d'autrui, l'accessibilité au contenu sonore est susceptible de varier. Notons au passage que la question de la distance intervient à deux niveaux : au niveau de la distance physique entre individus mais aussi au niveau de la distance de la source sonore telle qu'elle est ressentie subjectivement par le non-utilisateur. Si l'on en croit une des personnes interviewées, ce type de filtrage produirait une distance subjective des non-utilisateurs du walkman vis-à-vis de l'auditeur-baladeur : la musique "semblerait venir de très loin". La proximité physique des individus en présence ne doublerait pas la proximité telle qu'elle est perçue au niveau sonore. Les lois de la proxémie qui établissent une redondance des distances visuelles et des distances sonores ne se vérifient pas ici ¹²⁵. L'écoute au casque produirait une "proximité lointaine" que nous qualifions en terme de *proxémie paradoxale*.

De plus, ce qu'autrui peut percevoir de l'émission sonore du baladeur est sujet à controverse. Si tout le monde s'accorde à dire que cette perception reste partielle (inintelligibilité des paroles, absence de clarté de la musique, musique à peine audible), cette caractéristique est interprétée de façon fort différente. Certains auditeurs-baladeurs reconnaissent que l'écoute au casque peut produire une gêne alors que d'autres pensent qu'elle n'est pas agressive. C'est précisément cette accessibilité sonore limitée qui permet de justifier ces points de vue divergents. Le filtrage médiatisé possède ainsi une ambiguïté : il peut être interprété comme une manière de produire du bruit ou au contraire comme une manière de ne pas imposer à autrui ce que l'on désire écouter. Si les non-utilisateurs du walkman n'entendent seulement qu'en partie les émissions sonores des écouteurs, ce filtrage peut être considéré soit en terme de réduction des intensités sonores soit en terme de transformation de l'information sonore ou musicale en bruit. La porosité des écouteurs renvoie à ces deux types d'interprétation qui sont aussi valables l'une que l'autre. L'auditeur-baladeur se situe moins vis-à-vis d'autrui dans le registre de l'offense ou de la déférence que dans celui de l'*indétermination situationnelle*.

¹²⁵ Edward T. Hall distingue quatre types de distance : la distance intime, la distance personnelle, la distance sociale et la distance publique. Chacune de ces distances est définie à partir d'une redondance des différentes modalités de la perception (vision, audition, toucher, etc.). Ainsi, la distance sociale met en jeu des données visuelles, tactiles et sonores qui convergent : "Les détails visuels intimes du visage ne sont plus perçus, et personne ne touche ou n'est supposé toucher autrui, sauf à accomplir un effort particulier. Pour les américains, la hauteur de la voix est normale. La différence entre les modes proches et lointain est minime et les conversations peuvent s'entendre jusqu'à six mètres." (Hall, 1971)

Enfin, ce filtrage médiatisé illustre une fois de plus la non-réciprocité de perspective entre l'utilisateur du walkman et le non-utilisateur. Les quelques citations retenues ci-dessus l'explicitent très clairement : les auditeurs-baladeurs écoutent le contenu sonore diffusé par le walkman tandis que les non-utilisateurs l'entendent. Nous avons affaire à deux attitudes perceptives d'un ordre différents ¹²⁶. En fait, le contenu sonore constitue un tiers objet par rapport aux individus en présence. Comme le montre très bien L. Quéré, c'est à partir de ce tiers objet ou "tiers symbolisant" que se construit la relation intersubjective :

"Lorsqu'ils prennent part à une activité communicationnelle, les sujets sociaux n'accèdent à une compréhension réciproque qu'indirectement, par l'entremise de quelque chose d'objectif qui n'est pas eux-mêmes (et qui n'est pas non plus simplement le langage en tant que système de signes). En ce sens l'interaction sociale met nécessairement en jeu un "tiers symbolisant", le pôle extérieur d'un neutre, qui, n'étant ni (pour) l'un, ni (pour) l'autre, et occupant une position de référence possible pour l'un et l'autre, les conjoint dans leur différences." (Quéré, 1982)

Dans le cas présent, ce tiers objet n'a pas le même statut pour l'un ou l'autre des interactants. Les premiers affirment une intention de perception sonore et sont volontairement réceptifs au contenu sonore tandis que les seconds sont en quelque sorte contraints à entendre. Si la médiation sonore est bien la référence commune à partir de laquelle se construit l'interaction sociale, cette divergence d'attitude perceptive questionne la neutralité de cette référence. La réciprocité de perspective des interactants est remise en cause dans la mesure où la médiation sonore instrumente l'échange social sur une base différente pour les uns ou les autres. Plus précisément, cette absence de réciprocité de perspective se traduit par une incertitude perceptive d'ordre différent pour le non-utilisateur et pour l'auditeur-baladeur. L'incertitude du premier a trait au contenu sonore, c'est-à-dire à l'objet de la médiation : "qu'est-ce qu'écoute l'auditeur-baladeur ?" se demande le non-utilisateur ¹²⁷. L'incertitude du second a trait à l'accessibilité par le non-utilisateur à ce contenu sonore c'est-à-dire à l'effectivité même de cette médiation : "le non-utilisateur entend-il ce que j'écoute ?" se demande l'auditeur-baladeur. Dans la mesure où le type d'incertitude de l'un diffère de celle de l'autre nous parlerons d'*incertitude perceptive asymétrique* .

¹²⁶ P. Schaeffer définit ainsi cette distinction : "Entendre-écouter : entendre, c'est être frappé de sons ; écouter, c'est prêter l'oreille pour les entendre. Quelque fois on n'entend pas quoiqu'on écoute, et souvent on entend sans écouter." (Schaeffer, 1966)

¹²⁷ Comme nous l'avons montré au chapitre III (Nomadisme musical) c'est bien cette question qui ne cesse de traverser les représentations sociales du contenu de l'écoute au casque par le non-utilisateur du walkman.

Synchronisation

MICRO-KINESIQUE

L'auditeur-baladeur s'exprime aussi par une activité gestuelle liée à son écoute particulière. Diverses parties de son corps marquent le rythme de la musique qu'il écoute :

"Usually I use my feet, maybe taping my feet, snapping my finger, clapping my hands, maybe swinging my hips." (1.15)

"Habituellement j'utilise mes pieds, peut-être en tapant du pied, en claquant des mains, en balançant peut être mes hanches."

Ou bien :

"I tap my thumb, snap my finger and move my head. Basically it's my head, I move my head more than anything, especially when I am riding my bike because it's harder to tap your foot or something." (1.8)

"Je frappe des doigts, fais claquer mon pouce et bouge ma tête. C'est surtout ma tête, je bouge ma tête plus que tout autre chose, spécialement quand je fais du vélo parce que c'est plus difficile de taper du pied ou de faire autre chose."

Quand l'écoute est musicale, les mouvements des mains, des pieds et de la tête tendent à se synchroniser aux tempos sonores. Ces "marqueurs kinésiques" ¹²⁸ n'accompagnent pas ici le flot verbal comme cela est habituellement le cas dans la conversation mais le flot musical. Les expressions gestuelles sont généralement constitutives du contexte même de l'interaction sociale. Quand un échange verbal a lieu, les mouvements du corps accessibles à autrui se conjuguent à la parole du locuteur pour assurer le bon déroulement de l'échange. Exception faite des gestes démonstratifs (formes conventionnelles ayant valeur de message), les mouvements corporels n'ont pas de valeur intrinsèque, ils s'intègrent dans un système constitué d'une multiplicité de modes d'expression. La gestualité est une dimension contextuelle parmi d'autres et ne prend de sens qu'en confirmant ou infirmant d'autres éléments contextuels tels que l'intonation de la voix, la distance interindividuelle, etc. En référant son activité corporelle à son écoute au casque, l'auditeur-baladeur donne à percevoir des "actes transcontextuels". A. Scheflen définit les actes transcontextuels en ces termes :

¹²⁸ Un "marqueur kinésique" est un mouvement d'une partie du corps généralement lié à une situation d'élocution. Le locuteur utilise ces marqueurs pour renforcer ou modifier des formes pronominales ambiguës. Les mouvements des mains et de la tête constituent des exemples de ces marqueurs (Birdwhistell, 1952).

"Un acte transcontextuel indique qu'un participant est préoccupé à quelque affaire personnelle. Mais c'est généralement une erreur de croire que le transcontextuel n'a aucun rapport avec l'échange immédiat en cours. Souvent l'acte apparemment inapproprié est une réponse à un événement kinésique caché qui échappe à l'attention de l'observateur. En bref, l'acte peut être inapproprié uniquement par rapport à une définition manifeste ou officielle de la situation." (traduction personnelle, Scheflen, 1972).

L'observateur de ces gestes est placé dans une situation ambiguë : il a visuellement accès aux mouvements de l'utilisateur du walkman mais pas aux données sonores qui les motivent. Ces gestes d'accompagnement et d'accentuation du rythme musical ne sont en effet pertinents que pour l'auditeur-baladeur ; leur statut et leur interprétation cognitive pose problème à l'observateur. Au niveau situationnel ces gestes possèdent un double statut : ils réfèrent à la fois à l'écoute musicale de l'auditeur-baladeur et à la coprésence visuelle de l'observateur.

Plus précisément, nous assistons ici à une opération de traduction de l'écoute musicale en expressions gestuelles, à ce que nous appelons une *traduction inter-modale*. Nous parlons de traduction plutôt que de synchronisation parce que le contenu de l'écoute au casque n'est que partiellement accessible à l'observateur, si bien que pour ce dernier les gestes de l'utilisateur du walkman ne peuvent que difficilement être rapportés à la modalité sonore. Cette situation ne serait pas problématique si les modalités sonores étaient congruentes aux modalités visuelles ou plutôt si l'accessibilité au contenu musical était identique à l'accessibilité visuelle. Tel n'est pas le cas puisqu'au niveau sonore l'individu coprésent n'a que partiellement accès à la musique écoutée alors qu'au niveau visuel l'accès est largement assuré. La définition de la situation n'est pas la même pour l'auditeur-baladeur et pour l'observateur ; pour le premier ses gestes sont appropriés dans la mesure où ils sont en accord avec son écoute ; pour le second ils sont inappropriés dans la mesure où ils ne pas prennent pas sens par rapport aux autres éléments du contexte de coprésence (contexte sonore). L'observateur est à la fois sollicité visuellement par autrui et incapable d'interpréter l'expression gestuelle auquel il a accès. Pour tout dire, c'est la question de l'adresse des mouvements kinésiques qui reste ambiguë : l'observateur est dans l'impossibilité de décider si les gestes de l'auditeur-baladeur ont une quelconque signification au niveau interactionnel (puisque quoi qu'il en soit il y a accès) ou s'ils n'en n'ont pas (puisque les informations nécessaires à leur interprétation ne lui sont pas disponibles).

De toute évidence, l'actualisation de ces actes transcontextuels dépend d'un certain nombre des paramètres situationnels que nous nous proposons de répertorier. Les individus en présence de l'auditeur-baladeur participent aussi à la définition de la situation ; ils imposent parfois à ce dernier un contrôle de ses gestes. L'auditeur-baladeur n'échappe pas à certaines règles de conduite en public dont en particulier le contrôle réflexif du corps. Il ne faut donc pas minimiser l'importance de l'ordre de l'interaction et de la définition "normale" de la situation. Cette remarque est confirmée par les hésitations de l'auditeur-baladeur à s'exprimer ouvertement par des gestes transcontextuels. Le seul cas rencontré où l'utilisateur du walkman se sent

complètement libre d'agir à sa guise est quand il est sous l'emprise de l'alcool:

"I do what I feel like doing : snap my fingers, move my head, move my ass, shake my hands, whatever I feel like doing depending how drunk I am. When you get drunk you feel like doing it. Like right now I am kind of tired so I am not really moving that much but I am listening to it, you know." (I.32)

"Je fais ce que j'ai envie de faire : je claque mes doigts, bouge ma tête, bouge mon derrière, secoue mes mains, tout ce que j'ai envie de faire selon que je suis ivre. Quand vous êtes ivre vous vous sentez de le faire. Comme maintenant, je suis plutôt fatigué alors je ne bouge pas vraiment beaucoup mais j'écoute, vous savez."

Le fait d'être ivre lui permet de laisser libre cours à ces gestes d'accentuation dépourvus d'à-propos au niveau situationnel. L'ébriété tend alors à diminuer la maîtrise de soi et à atténuer la prégnance des normes de conduite en public. Une autre possibilité d'expression "spontanée" s'offre à l'usager du walkman quand il est en présence de personnes connues. Bien que de façon moins évidente, l'interconnaissance autorise cette éventualité :

"If I am really rocking out and someone comes in a room I kind of calm it down a little bit. It's basically when people get around, I kind of stop. I think if it's people I know I don't calm quite as much because I am more comfortable with them than someone that I don't know. I usually calm it down a little bit." (I.8)

"Si je suis vraiment en train de me balancer et que quelqu'un vient dans ma chambre, j'ai tendance à me calmer un peu. C'est surtout quand quelqu'un vient; j'ai tendance à m'arrêter. Je pense que si c'est quelqu'un que je connais je ne me calme pas autant parce que je suis davantage à l'aise avec lui qu'avec quelqu'un que je ne connais pas. Habituellement je me calme un peu."

Du fait de la familiarité des personnes, la contrainte sociale est moins forte bien que toujours existante. Cette éventualité n'est somme toute envisageable que dans des lieux privés, dans des lieux où les étrangers restent absents. Le comportement kinésique de l'auditeur-baladeur n'est donc pas toujours le même, il dépend du degré d'interconnaissance des individus coprésents et varie ainsi selon le degré de publicité de l'espace. Cette remarque mérite toutefois d'être précisée puisque l'espace public n'exclue pas complètement ce type d'expression kinésique. Tout dépend en fait des conditions d'accès visuel d'autrui vis-à-vis de ce passant un peu particulier :

"When I come where there's people waiting to cross the street, at a crosswalk, and there's people waiting, I'll stop moving my head and then I'll start again." (I.20)

"Quand j'arrive à un croisement où il y a des gens qui attendent pour traverser la rue, à un carrefour, j'arrête de bouger ma tête, et puis après je recommence."

Cette simple expression en dit long sur les relations en public. L'espace public est moins le lieu de l'accessibilité visuelle généralisée, comme cela est souvent supposé, que le lieu de la vision furtive et passagère. La durée de la

coprésence est alors tout à fait essentielle pour bien comprendre la manière dont autrui affecte le comportement de l'auditeur-baladeur. Un coup d'oeil lancé au détour d'une rue ne semble pas suffisant pour placer l'acteur dans l'embarras ; pour cela le temps d'exposition à autrui doit être plus long comme par exemple lors de l'attente à un carrefour de rues. Pourquoi l'embarras existe-t-il quand l'usager est stationnaire et n'existe pas quand il est mobile ? Si l'espace public est un lieu dans lequel le citoyen se déplace et y stationne momentanément, croise autrui et le côtoie plus durablement, ces deux situations impliquent deux types différents de coprésence visuelle. Nous utiliserons les termes de "coprésence mobile" et de "coprésence stationnaire" pour différencier ces deux situations d'interaction ¹²⁹.

Dans la coprésence mobile la gestuelle du passant est intrinsèquement liée à la nature même de son activité (déplacement) tandis que dans la coprésence stationnaire elle exprime davantage le degré d'engagement de l'acteur dans la situation. Dans le premier cas, les mouvements du corps aident à maintenir l'équilibre du piéton et permettent de transmettre des signaux visuels afin d'éviter la collision ¹³⁰. Cette exigence de circulation n'est jamais totalement acquise puisque des facteurs environnementaux, dont en particulier la densité de la foule, la facilitent plus ou moins (Wolff, 1973). D'autres opérations que ces signaux de circulation ou signaux d'action sont alors utilisées. Par exemple la rencontre de regard permet de s'assurer des intentions d'autrui, et, dans le cas où la coordination n'a pas été suffisamment effective, l'individu a toujours la possibilité de faire "un pas de côté" (*step-and-slide*) afin d'éviter autrui (Ibid.). Ainsi, la gestuelle adoptée par le passant n'a qu'une effectivité limitée quant à sa fonction sociale.

Le statut des gestes est tout autre lors de situations de coprésence stationnaire. Détachés de toute exigence pratique, ils demandent à être interprétés en terme d'indices méta-communicationnels rendant compte de la nature de la relation entre les différents interactants. Il s'agit moins de coopérer à un objectif commun que de se montrer un minimum engagé dans la situation. Les gestes constituent alors des "signes du lien" c'est-à-dire des indications délivrées à autrui exprimant l'attention minimum requise à lui accorder du fait de sa présence. Dans l'espace public, le comportement corporel possède donc un double statut (signal de circulation et indice métacommunicationnel) selon le degré de mobilité du passant et la durée de coprésence. L'interruption subite de la gestuelle musicalisée adoptée par

¹²⁹ Le cas du métro relève de la coprésence stationnaire dans la mesure où ses utilisateurs sont coprésents pour une durée un peu prolongée même si pour un observateur extérieur ils se déplacent (Levine, Vinson, Wood, 1973)

¹³⁰ E. Goffman appelle "extériorisation" le "processus par lequel un individu emploie explicitement des mouvements de tout son corps pour rendre accessible des faits relatifs à sa situation et inaccessibles autrement. Ainsi, à pied ou en voiture l'individu se conduit -ou plutôt conduit sa coque mobile- de telle sorte que la direction, la vitesse et la résolution du trajet qu'il se propose soient lisibles." (Goffman, 1973). Pour un examen approfondi de cette question, se reporter à : (Collett et Marsh, 1981).

l'auditeur-baladeur au moment où il s'arrête à un carrefour peut ainsi être expliquée par le changement de statut de ses gestes. L'utilisateur du walkman passe en effet d'une situation de coprésence mobile à une situation de coprésence stationnaire. La reprise de cette gestuelle musicalisée est concomitante au retour à une situation de coprésence mobile (le déplacement recommence).

Enfin, l'écoute musicale peut parfois donner l'envie de dépasser ces simples battements de tête, claquements de doigts ou frappements des mains. Dans l'exemple que nous avons obtenu l'auditeur-baladeur ne se laisse pas la possibilité d'effectuer ces gestes plus amples qui le dévalueraient aux yeux des autres :

"Sometimes, a good classical piece, it can demand that you do something physical, it's not foot stamping or hand clapping but... conducting, mentally you're conducting what's happening. You're listening to and at the same time you want to move your arms, especially if you know the piece. You want to do that but you're in public, you look stupid, so you don't do it, you do it here, in your head. That's the main reason why I don't do it because people look at you and think you're crazy." (I.10)

"Parfois, un bon morceau classique peut demander à ce que vous faites quelque chose physiquement, ce n'est pas taper du pied ou des mains mais... diriger, mentalement vous dirigez ce qui se passe. Vous êtes en train d'écouter et en même temps vous voulez bouger vos bras, spécialement si vous connaissez le morceau. Vous voulez faire ça mais vous êtes en public, vous avez l'air stupide, alors vous ne le faites pas. Vous le faites ici, dans votre tête. C'est la raison principale pour laquelle je ne le fais pas parce que les gens vous regardent et pensent que vous êtes fou."

Remarquons que cette inhibition expressive est mentionnée par un informaticien de 53 ans à priori soucieux de l'image publique qu'il renvoie à autrui. L'ordre normatif de l'interaction semble s'appliquer d'autant plus fortement que l'individu possède un statut socialement valorisé et que son comportement serait en décalage avec les attentes qu'autrui formule à son égard. Dans ce cas précis, la prise en compte du regard d'autrui conduit à un contrôle réflexif du corps d'autant plus aigu que l'écoute musicale tend à induire des mouvements impossibles de dissimuler. Nous assistons ici à une situation critique dans laquelle s'opposent le statut social tel qu'il est intériorisé par l'auditeur-baladeur et la tendance à transgresser les normes de conduite relatives à ce statut. L'adéquation entre la position occupée dans la structure sociale et le rôle tel qu'il se construit au cours de l'interaction sociale n'est possible que par une distanciation volontaire et consciente de l'auditeur-baladeur par rapport à son propre comportement. En cela, l'utilisateur du baladeur se trouve dans une situation proche de celle de l'individu stigmatisé :

"En premier lieu, il arrive que tous ces conseils de conduite aient pour résultat de pousser l'individu stigmatisé à se transformer en critique de la scène sociale, en observateur des relations humaines. Il est alors souvent tenté de parenthétiser les interactions sociales ordinaires, afin de rechercher en leur sein ce qu'elles peuvent contenir de thèmes généraux. Il devient "conscient de la situation", dans le temps où les normes s'engagent spontanément dans cette situation, qui, par elle-même, n'est pour eux qu'un arrière plan

négligeable. Une telle extension de la conscience chez le stigmatisé est encore renforcée par sa vigilance particulière, bien supérieure à celle des normaux, pour les aléas de son acceptation et de son éventuelle mise à nu." (Goffman, 1975)

L'usage du baladeur tend ainsi à dénaturiser le comportement social de son utilisateur en lui faisant prendre conscience des normes de conduite à respecter en accord avec son identité sociale. La prise en compte d'autrui suppose paradoxalement une activité réflexive de l'usager du walkman ; son engagement dans la situation n'est possible que par une prise de distance par rapport à lui-même.

Nous avons donc mis en évidence différents paramètres qui affectent le comportement kinésique de l'auditeur-baladeur. Le degré de familiarité des individus coprésents, le degré de mobilité de l'usager du walkman et la durée de coprésence visuelle ainsi que la conformité du rôle au statut social occupé sont autant d'éléments à prendre en compte. L'expression corporelle de l'usager du walkman ne répond pas au stéréotype habituel d'un individu complètement "ailleurs" ou coupé d'autrui. Ce type d'expression oscille constamment entre le détachement et l'engagement et permet une analyse provisoire de l'idée de coprésence visuelle. Nous distinguons ainsi deux types d'oscillation. L'*oscillation contextualisée* réfère aux conditions concrètes de l'échange ; elle met en jeu le contexte spatio-temporel de la situation de coprésence et se traduit par des changements de comportement selon le degré d'accessibilité aux expressions gestuelles et selon la fonction sociale qu'elles occupent. L'*oscillation structurelle* réfère à la construction du rôle social durant l'interaction ; elle met en jeu l'interconnaissance et le statut des individus coprésents et se traduit par des changements de comportement selon le degré de pertinence des informations visuelles délivrées à autrui.

Il convient enfin de remarquer que l'expression vocale et l'expression kinésique semble ne pas posséder le même statut au niveau de l'échange. L'auditeur-baladeur paraît plus réticent à donner de la voix et à se faire entendre qu'à se mouvoir au rythme de la musique :

"I'll tap my feet but nothing extensive, as long as I don't bother while I'm listening to and that they can't hear it that's fine." (I.14)

"Je tape du pied mais rien de très grande ampleur, aussi longtemps que je ne gêne pas pendant que j'écoute et qu'il ne peuvent pas entendre, c'est bien."

Une explication est même avancée par un adepte du walkman :

"I make the difference between my appearance as I look and my appearance as I sound. It's much easier to look in different direction if you don't like what you're seeing, if you don't like what you're hearing it's harder, you have to put your ears out. That's I guess one explanation." (I.12)

"Je fais une différence entre mon apparence visuelle et mon apparence sonore. C'est beaucoup plus facile de regarder dans une direction différente si vous n'aimez pas

ce que vous voyez, si vous n'aimez pas ce que vous entendez c'est plus difficile. C'est je suppose une explication."

Nous sommes amenés à faire l'hypothèse d'une *hiérarchisation des modalités d'expression* dans l'espace public. Toutefois, dans l'état actuel de ce travail nous ne sommes pas aptes à tester la validité de cette hypothèse ni à en formuler des explications. Il nous faudra attendre la fin de cette recherche pour tenter de répondre à cette question de toute première importance pour notre propos.

ALLURES

Sans faire de généralisation hâtive qui demanderait une observation de type ethnographique, il semble que la démarche de l'utilisateur du walkman est aussi caractéristique de son écoute. Rythmes musicaux et allure de la marche vont de paire, ils s'accompagnent mutuellement. L'allure de l'auditeur-baladeur tend à s'ajuster à ce qu'il entend si le tempo musical est suffisamment prégnant et régulier. Cela est le cas pour la musique de danse qui possède généralement une pulsation bien marquée :

"If it's a good song I am walking faster and sometimes I walk to the beat of the music while I am walking, especially if it's a fast dancing song, I walk to the beat and I try to keep myself walking faster for the exercise part of it, also when I am walking long distances because I put this on as when I walk three miles from my home to Northgate Mall." (I.18)

"Si c'est une bonne chanson je marche plus rapidement et parfois je marche au tempo de la musique, spécialement si c'est une chanson de danse rapide. Je marche à sa pulsation et j'essaie de marcher plus vite, d'une part pour l'exercice physique, et aussi quand je marche de longues distances parce que je la mets quand je marche de ma maison au Northgate Mall."

La musique raggae est une bonne illustration de ce phénomène :

"There is a certain kind of music that you can't help it, somehow you move with the beat a little bit. Raggae does that a lot." (I.8)

"Il y a certains types de musique, vous ne pouvez rien y faire, d'une certaine manière vous bougez un peu à la pulsation. Le raggae fait beaucoup ça."

Contrairement au premier type de représentation sociale qui se dégageait des articles de journaux (cf. Distinction), les genres musicaux sont moins à répertorier et classer en fonction du goût musical de l'auditeur-baladeur que de leur efficace rythmique. Si l'auditeur-baladeur oppose souvent la musique classique aux autres genres musicaux, cette opposition se fonde sur des critères de rythme plus que sur des critères de jugement de valeur esthétique. Tel est le cas du rapport entre la musique classique et la musique brésilienne :

"If I listen to brasilian music I'll walk faster, if I listen to classical music, depending on the classical music, I'll walk to a slower pace." (I.15)

"Si j'écoute de la musique brésilienne je marche plus vite, si j'écoute de la musique classique, selon le type de musique classique, je marche à une allure plus lente."

Ou bien entre la musique classique et la musique des années 50 :

"If you want to walk fast you listen to something from the 50's, if you don't care you listen to classical. When I am walking for exercise I use the 50's tape. You keep up with the rhythm. If I am walking fast I notice it because of the heart beat. I move more lively when the music is fast, more meditative when it's slow or classical." (I.21)

"Si vous voulez marcher rapidement vous écoutez quelque chose des années 50, si ça vous est indifférent vous écoutez de la musique classique. Quand je marche pour l'exercice physique j'utilise la cassette des années 50. Vous restez en rythme. Si je marche rapidement je le remarque par mon battement du coeur. Je bouge de façon plus vivante quand la musique est rapide, de façon plus méditative quand elle est lente ou classique."

Musique classique et musique populaire sont parfois écoutées par les mêmes usagers et le choix d'écoute de l'une ou de l'autre dépend des circonstances dans lesquelles l'écoute a lieu. En ce sens, l'écoute au casque et le choix musical à un moment donné demandent autant à être analysés à partir de l'allure que l'on souhaite adopter que de l'appartenance sociale de l'auditeur-baladeur.

Comme nous allons le voir, les usagers du walkman ont souvent clairement conscience des différentes allures de leur marche et utilisent leur baladeur pour aller à la vitesse qu'ils souhaitent. Ce phénomène d'activation motrice par l'écoute musicale est bien exprimé dans la langue anglaise par le terme *drive* qui conjugue l'idée de conduite et de déplacement à l'idée "d'allant" et de "dynamisme". De nombreux auditeurs-baladeurs remarquent que la musique produit des effets moteurs :

a) d'accroissement de la vitesse de déplacement :

"I walk faster usually, it gives me a good rhythm so I walk faster. I'll get home about 5 minutes faster than when I don't have the headphones. It gives me energy." (I.13)

"Habituellement je marche plus vite, elle (la musique) me donne un bon rythme alors je marche plus vite. Je rentrerais à la maison 5 minutes plus tôt que quand je n'ai pas les écouteurs. Elle me donne de l'énergie."

ou bien :

"The music makes me walk faster. I play fast music and it makes me walk at the speed of the tape. I timed it before and I do walk faster when I'm playing the music." (I.16)

"La musique me fait marcher plus vite. J'écoute de la musique rapide et ça me fait marcher à la vitesse de la cassette. Je l'ai déjà chronométré et je marche réellement plus vite quand je joue de la musique."

b) d'entraînement rythmique :

"You can get the rhythm down, you go a little bit faster, different movements I guess, kind of fast movement. I can go fast I can go slow, I go with the music." (I.9)

"Vous pouvez prendre le rythme, vous allez un peu plus vite, différents mouvements je suppose, des mouvements rapides. Je peux aller lentement, je peux aller rapidement, je vais avec la musique."

ou bien :

"If something comes a little bit faster I tend to move a little bit faster, whereas when it slows down, I tend to slow down. I noticed that." (I.7)

"Si une musique devient un peu plus rapide j'ai tendance à bouger un peu plus rapidement, tandis que si elle ralentie, j'ai tendance à ralentir. J'ai remarqué ça."

c) de régularisation des pas :

" I really enjoy it while I am jogging. It just seems to give an even pace, and if I really like the song I can jog smoothly or stuff..." (I.11)

"Je l'apprécie vraiment (le walkman) quand je cours. Il semble me donner une allure régulière, et si j'aime vraiment la chanson je peux courir de façon régulière."

ou bien :

"Sometimes I turn the music on when I am running just to get the beat, to set the pace. If I find the right music it will keep me at a pace for quite a while." (I.5)

"Parfois je mets en marche la musique quand je cours, juste pour avoir le tempo, pour me donner l'allure. Si je trouve la musique qui me convient elle me donne l'allure pour un bon moment."

De toute évidence, la musique fournit une pulsation qui scande la marche. L'allure de l'auditeur-baladeur s'ajuste au tempo musical, le changement de l'un paraît être consécutif du changement de l'autre. L'utilisateur du walkman adopte une allure qui semble moins déterminée par les composantes environnementales de la rue que par sa propre écoute musicale. Les ralentissements et accélérations de la démarche sont rapportés en premier lieu à la perception de la musique sans référence aucune aux distractions visuelles auquel il pourrait être soumis. Si nous savons que le pas du citadin varie habituellement selon les stimulations visuelles de l'espace urbain ¹³¹,

¹³¹ Nous nous référons ici aux observations très précises des piétons new yorkais effectuées par W. Whyte. Parmi ses résultats, il constate que la vitesse du piéton varie en fonction de la plus ou moins grande importance de stimulations visuelles qu'il rencontre au cours de son déplacement : "Un piéton peut commencer à une allure de 290 pieds à la minute, puis ralentir à environ 200 pieds à la minute quand il passe quelque chose -une vitrine de magasin, un étalage de marchandise- et il peut parfois s'arrêter quelques secondes. Quand il repart, il peut remonter jusqu'à 340 pieds par minute,

l'utilisateur du walkman n'en fait que très peu cas dans son discours. Les stimulations sensorielles dont il est l'objet sont avant tout celles de la musique qu'il écoute ; le sens de l'audition prime ici sur le sens de la vue et l'allure que ce passant un peu particulier adopte reste relativement indépendante de l'environnement visuel dans lequel il se trouve. En ce sens, nous parlerons de *décontextualisation visuelle de l'allure* .

L'auditeur-baladeur reste toutefois maître de son allure en choisissant en connaissance de cause la musique correspondant le mieux au budget temps dont il dispose :

"If I am in a hurry, I get to a fast pace. Now I have a real slow type of music on because I am just taking my time to go to the Hockey Stadium." (I.18)

"Si je suis pressée, je vais à une allure rapide. Actuellement j'ai un type de musique vraiment lente parce que je prend mon temps pour aller au Hockey Stadium."

D'autre part, il sélectionne par son activité perceptive la pulsation qui lui convient le mieux. Il découpe le tempo principal de la musique en autant de subdivisions correspondant à l'allure qu'il souhaite adopter :

"Slower music you walk slower, your feet tend to want to move at the same step as the beat, at the main beat or the half beat." (I.16)

"Une musique plus lente, vous marchez plus lentement, vos pieds ont tendance à vouloir bouger au même pas que la musique, à la même pulsation ou demi-pulsation."

L'utilisateur du walkman n'est donc pas un simple récepteur passif soumis aux caractéristiques rythmiques de la musique qu'il écoute. Le lien entre le contenu sonore diffusé par le walkman et la perception qu'en a l'utilisateur est plus de l'ordre de la détermination réciproque que du déterminisme univoque du premier sur le second. Cette remarque ne remet pas pour autant en cause ce que nous pourrions appeler une "surdétermination sonore de la marche" qui se traduit pratiquement dans la relation qu'entretient le passant musicalisé avec autrui :

"I can really get into a fast pace like it took me about ten or twelve minutes from the hockey stadium over to 43rd and Roosevelt. I was just walking all straight through and I passed all these people with the headphones on." (I.18)

"Je peux vraiment obtenir un pas rapide, par exemple, ça m'a pris environ dix ou douze minutes du Hockey Stadium jusqu'à la 43ème rue et Roosevelt. Je marchais juste tout droit à travers et je passais tous ces gens avec mes écouteurs en marche."

comme s'il se voulait compenser sa pause. De même, comme il passe une banque ou un mur vierge, il peut accélérer son allure sensiblement. Les patés de maison ternes sont traversés rapidement." (traduction personnelle, Whyte, 1988) Pour un examen de l'évolution de la relation entre le pas et l'oeil, se reporter à (Hillman, 1980).

Cette citation rend bien compte des caractéristiques de la démarche de l'auditeur-baladeur qui d'une part se démarque sensiblement des allures d'autrui et peut ne pas se conformer aux allures typiques d'une rue (marcher plus vite que les autres), et qui d'autre part se trace un chemin rectiligne invariable et oblige autrui à coopérer en matière de circulation (marcher tout droit). Une telle attitude révèle une double particularité des rapports de trafic engagés par l'auditeur-baladeur. En se déplaçant à une allure plus rapide que celle des autres piétons, l'auditeur-baladeur ne s'intègre pas complètement au phénomène de "locomotion collective" que l'on peut observer habituellement dans une rue très fréquentée ¹³². La relative autonomisation de la vitesse de déplacement par rapport à celle d'autrui consiste à intervenir pratiquement sur les conditions temporelles de la coprésence mobile. En effet, l'usager du walkman ne reste que peu de temps derrière les piétons qui vont dans la même direction que lui et qui le précèdent ("je passais tous ces gens avec mes écouteurs en marche"). Plutôt que de les suivre et d'ajuster son allure à la leur pour une durée indéterminée (qui peut être relativement longue si leur trajet est le même), l'auditeur-baladeur les dépasse et ne reste lié à chacun d'eux que très peu de temps (la durée du dépassement). Bref, il redéfinit le cadre temporel de la coprésence mobile en limitant la durée des interactions proxémiques avec un même passant. La coprésence est à entendre ici en terme de simple proximité d'autrui et s'applique aux passants allant dans la même direction.

D'autre part, la rectitude de cheminement du passant musicalisé exprime une forme d'appropriation de l'espace bien spécifique. En marchant tout droit, l'auditeur-baladeur assume que c'est le piéton venant en sens inverse qui se déportera éventuellement de côté pour éviter la collision ("je marchais juste tout droit à travers"). Plutôt que de se conformer aux règles implicites de circulation consistant à ajuster son trajet en fonction de celui des passants qu'il croise, il tend à laisser à autrui la responsabilité de l'ajustement du trajet. Cette analyse demanderait bien sûr à être vérifiée par une observation ethnographique rigoureuse. Si cela est effectivement le cas, l'interaction entre l'usager du walkman et autrui est asymétrique dans la mesure où le premier définit une modalité de déplacement que le second est supposé percevoir, accepter et respecter ¹³³. Pour résumer, l'auditeur-baladeur opère une

¹³² La locomotion collective est définie comme suit : "Une unité de locomotion collective se produit quand au moins deux personnes sont contigues, se déplacent dans la même direction et à la même vitesse." (traduction personnelle, Mc Phail et Wohlstein, 1986). En s'appuyant sur une observation systématique du déplacement piétonnier dans la rue, les auteurs mettent en évidence l'existence d'un tel phénomène, même si celui-ci n'est que partiel et momentané.

¹³³ M. Wolff montre que le déplacement piétonnier repose sur une règle de coordination interpersonnelle partagée : "une égale responsabilité et un égal effort pour une progression commune" (traduction personnelle, Wolff, op. cit.). Dans le cas présent, l'usager du walkman définirait plutôt une priorité de circulation : l'un continue à aller tout droit tandis que l'autre lui laisse la voie libre en se déportant de côté. Par échange asymétrique nous entendons non pas un processus où un seul des deux individus coprésents transmet une information ou agit en fonction de l'autre mais un processus dans lequel le niveau de l'échange ne serait pas le même pour l'un et pour l'autre (l'un définit la règle de conduite et l'autre s'y conforme).

métacontextualisation sensori-motrice des rapports de trafic en redéfinissant le cadre temporel (dépassement -> coprésence furtive) et spatial (marcher tout droit -> priorité cheminatoire) de l'interaction sociale.

TEMPORALISATION

Quand nous passons à une échelle de temps plus importante, l'écoute au casque aide l'auditeur à réguler l'énergie qu'il déploie pour une activité donnée. Le jogging est un très bon exemple d'activité dans laquelle s'actualise cette temporalisation musicale :

"It's a good timing device because they can run for a certain amount of time, as long as the song runs, and then walk for a song and run again as long as the song. It takes out time that way." (I.17)

"C'est un bon donneur de temps parce qu'ils (les 'joggeurs') peuvent courir pendant un certain temps, aussi longtemps que continue la chanson, et ensuite marcher pendant une chanson et courir encore la durée d'une chanson. Ça passe le temps comme ça."

ou bien :

"When I am jogging I have songs that have a slow... not really a beat but not mushy songs, but sort of mid tempo songs, and I just start doing a slow jog. And then I have songs that go faster with faster beat and faster rhythm and harder beat so I can workout my exercise, and then I have ones that go back down so I can cool down. And the music really consciously makes me do that. You have to think about your pace, especially while you're jogging." (I.1)

"Quand je fais du jogging j'ai des chansons qui ont une lente... pas vraiment une pulsation mais pas des chansons 'bouillies', des chansons avec un tempo moyen, et je commence en courant lentement. Et ensuite j'ai des chansons qui vont plus vite avec une pulsation et un rythme plus rapides et une pulsation plus marquée afin de pouvoir faire de l'exercice, et ensuite j'en ai une qui redevient plus lente afin de pouvoir récupérer. Et la musique me fait faire ça vraiment consciemment. Vous devez penser à votre allure, spécialement quand vous courez."

La musique articule rythmiquement l'activité en cours selon trois ordres de temps différents relatifs à la cadence, à la durée et au programme musicaux. La cadence est de l'ordre du micro-temps ¹³⁴, c'est à partir des pulsations et des tempos musicaux que s'opère le phénomène d'entraînement kinésique de l'auditeur. Ce type d'ajustement des mouvements corporels au flux musical se distingue à la fois de l'auto-

¹³⁴ Le micro-temps est l'échelle de temps utilisée dans l'analyse kinésique. Il est de l'ordre de la seconde, voire du dixième de seconde. Pour E.T. Hall, il s'agit d'un "système temporel propre au niveau de culture primaire dont il constitue un produit. Ses règles sont presque toutes appliquées sans que les individus en aient conscience. Il est spécifique à une culture, autrement dit : à chaque culture son micro-temps." (Hall, 1984).

synchronie et de la synchronie interactionnelle ; il relève plutôt de ce que nous pourrions appeler une "synchronie environnementale" dans la mesure où les gestes de l'individu s'ordonnent en relation avec une donnée du milieu physique (en l'occurrence la musique) ¹³⁵. Deuxièmement, la durée d'une chanson ou d'un morceau de musique constitue l'unité temporelle de base à partir de laquelle s'articulent les changements d'engagement énergétique et rythmique du jogger. La musique assure une fonction de donneur de temps permettant à l'auditeur de gérer au mieux la durée des différentes allures de sa course ¹³⁶. Enfin, le programme musical organise le déroulement de l'activité dans son ensemble en intégrant les allures et durées de la course. Il est choisi de façon à correspondre à une séquence d'actions prédéfinie avec un commencement, un point culminant et une fin (échauffement-exercice-récupération). La concomitance de ces trois formes de temporalisation repose sur une véritable opération de *composition musico-motrice* au sens où l'auditeur-baladeur choisit les morceaux de musique et les agence entre eux en fonction du comportement moteur qu'il souhaite adopter.

Cette activité de composition n'est pas propre à l'auditeur-jogger mais se retrouve plus généralement au cours du déroulement d'une journée :

"Sometimes in the morning I want a softer music because I don't want... you know, listen to loud hard rock ; and sometimes like this evening, especially when I get off work, I don't want a real loud music, especially if I had a stressful day. I like to take a quieter station and kind of smooth out the nerves, and after that I might calm down, get my second wind, then I'll go to a faster beat, put myself back going, because after work I want to mellow out a little bit, get my bearings around me, and that way I can enjoy my evening. Then I'll play back rock and roll or a top 40 or that type of music. Or if I am really tired physically but not emotionally and I know that I have a long evening ahead of me, I keep on at a faster pace so I don't get the chance to go down, it keeps me going." (I.18)

¹³⁵ W. S. Condon définit l'auto-synchronie comme l'unité rythmique du comportement verbo-moteur du locuteur et la synchronie interactionnelle comme l'isomorphie rythmique entre la structure articulatoire de la parole du locuteur et l'organisation du comportement kinésique de l'auditeur (Condon, 1984).

¹³⁶ Dans une étude consacrée aux donneurs de temps sonores, P. Amphoux distingue à juste raison les donneurs de temps des synchroniseurs : "Des synchroniseurs aux donneurs de temps, il n'y a qu'une différence de mot, et les deux termes ont généralement été employés assez différemment. Pour notre part, il nous semble qu'il vaut la peine de distinguer les deux expressions, car elles renvoient en fait à deux problématiques différentes. En effet, le mot "synchroniseur" sous-entend a priori une situation d'extériorité par rapport à un ou plusieurs rythmes "synchronisés". En d'autres termes, il ne peut désigner qu'un rythme de référence, sur lequel les autres rythmes s'alignent. Cela suppose donc qu'il soit reconnu comme tel. Comme référentiel immuable, il relève d'une codification bien établie. Comme répétition périodique, son rythme -parfaitement mesurable et prévisible- se réduit à une cadence. Quant au mot "donneur de temps", il pose la question du don d'un temps nouveau et, par là, celle de l'émergence d'un rythme. En d'autres termes, il pose la question de la constitution d'un rythme de référence et de la morphogénèse d'un code social qui s'y rattacherait." (Amphoux, 1988)

"Parfois, le matin, je veux de la musique plus douce parce que je ne veux pas... vous savez, écouter du hard rock bruyant ; et parfois comme ce soir, spécialement quand je sors du travail, je ne veux pas une musique vraiment forte, spécialement si j'ai eu une journée stressante. J'aime capter une station de radio tranquille et me calmer les nerfs en quelque sorte, et après m'être calmée, reprendre de l'énergie, alors je vais à une pulsation plus rapide, ça me fait repartir, parce qu'après le travail je veux me calmer un peu, me retrouver, et de cette façon je peux profiter de ma soirée. Ensuite je rejoue du rock and roll ou un 'tube' ou ce type de musique. Ou si je suis vraiment fatiguée physiquement mais pas émotionnellement et que je sais que j'ai une longue soirée devant moi, je reste à un tempo rapide pour ne pas prendre le risque de m'affaler, ça me stimule."

Démarches

Si nous avons vu que la marche des auditeurs-baladeur se distingue de celle d'autrui par son allure, sa manière de marcher et la forme de ses mouvements constituent une autre traduction visuelle de l'écoute musicale. Le cas le plus extrême mais aussi le plus rare consiste à danser dans la rue au rythme de la musique :

"Sometimes I dance even downtown and it doesn't bother me. I don't see many other people doing it, but it doesn't bother me that people watch me. I do notice that, I like that." (1.12)

"Parfois, je danse même au centre ville et ça ne me gêne pas. Je ne vois pas beaucoup d'autres gens le faire mais ça ne me gêne pas que les gens me regardent. Je le remarque, j'aime ça."

Un seul usager du walkman a affirmé qu'il s'autorisait à véritablement danser aux yeux d'autrui et même à y prendre plaisir. Toutefois, en ne manquant pas d'évoquer à plusieurs reprises la gêne que cela pourrait provoquer (même si c'est pour la dénier personnellement), il reconnaît implicitement la pression qu'exerce les autres par leur regard. Le problème consiste moins à se donner en spectacle, puisque les spectacles de rue sont désormais partie intégrante de la scène publique, que de le faire dans un cadre non construit à cet effet ¹³⁷. Dans les termes de E. Goffman, l'auditeur-baladeur opère une transformation du "cadre primaire" (celui de la rue

¹³⁷ Même les spectacles de rue informels demandent à ce que les principaux protagonistes se fassent reconnaître comme tel avant leur représentation. Ils construisent le cadre permettant aux spectateurs potentiels de savoir qu'un spectacle est donné et que leur attention est sollicitée : "Le cracheur de feu lui-même est le *germe* de la cellule sociale transitoire qui s'est constituée. Elle n'existe qu'au moment où l'Acteur acquiert son statut de Cracheur, c'est-à-dire au moment où il est reconnaissable comme tel, où il déballe ses instruments, pose sa bouteille de pétrole à côté de lui, se met torse nu, pose sa blouse par terre et manifeste par son intention de *s'installer*, de *s'approprier*, au titre de location tacite, quelques mètres carrés de la surface publique pour y exercer un *empire provisoire* ." (Moles, 1982)

comme lieu de passage ordinaire) en un cadre "modalisé" analogue à celui d'un spectacle de danse ¹³⁸. Cette "modalisation" reste tout de même partielle puisque ce type de spectacle peut paraître inapproprié aux yeux des passants, le cadre d'interprétation de ce qui est donné à voir n'ayant pas été formellement défini.

Dans la majorité des cas, les usagers du walkman sont davantage réticents à se donner vraiment en spectacle. Leur démarche se caractérise comme une combinaison singulière de marche et de danse :

"Sometimes if the music has a really good beat you might almost end up dancing while you're walking, then people stare at you and think that you are really strange." (I.1)

"Parfois, si la musique a une bonne pulsation vous pouvez presque finir par danser en marchant, alors les gens vous fixent et pensent que vous êtes vraiment étrange."

L'entraînement musical tend à transformer la simple marche en mouvements se rapprochant de la danse. Comme l'indique cette citation, la démarche de l'auditeur-baladeur ne va pas jusqu'à être pleinement dansante même si c'est effectivement vers cela qu'elle tend ("vous pourriez presque finir par danser"). Au-delà de la simple fonctionnalité du déplacement qui permet au citadin musicalisé de se rendre d'un point à un autre de l'espace, c'est ici d'une véritable stylistique de la marche dont il est question ¹³⁹. L'auditeur-baladeur procède à une *esthétisation musico-locomotionnelle* au sens où sa démarche deviendrait plus "stylisée" sous l'effet de l'écoute musicale.

La comparaison entre cette démarche musicalisée et la démarche ordinaire permet de préciser davantage ce qu'il en est de cette opération d'esthétisation. Pour certains, c'est la liberté de mouvement qui est accrue:

" Sometimes I walk freer, a little more rhythmic, it's kind of fun." (I.4)

¹³⁸ Le "cadre primaire" (*primary framework*) est le cadre d'interprétation de référence qui permet de rendre signifiant un aspect de la scène qui sans cela resterait insignifiant. Quand ce cadre de référence est transformé et requiert l'usage d'un autre modèle d'interprétation, il est "modalisé" (*keyed*) (Goffman, 1986).

¹³⁹ J.F. Augoyard observe à juste raison la coexistence de différentes manières de marcher dans la rue qui renvoient à des "styles de déambulation" particuliers : "Dans la rue on peut repérer des manières de marcher certes, différentes (mais avec des traits de ressemblance). Certaines rues vont plus vite que d'autres, ou sont plus flâneuses. On peut ainsi repérer des styles de déambulation caractéristiques. Les pratiques d'espace présentes ainsi des allures typiques et variées, dirions-nous en un troisième sens du mot, des manières d'aller et venir, à décrire non seulement par la vitesse et la posture, mais encore par les autres modalités qui impliquent l'être tout entier : intentionnalité présente, mémoire, expérience de l'espace quotidien, expérience affective, habitudes de socialité." (Augoyard, 1985)

"Parfois je marche plus librement, de façon un peu plus rythmique, c'est plutôt amusant."

Pour d'autres, ce sont les sautillements des pas qui rappellent la danse :

"When I am listening to fast music that I enjoy, I walk with more of a bounce to my steps, with more energy." (I.16)

"Quand j'écoute de la musique rapide que j'apprécie, je marche avec plus de sautillement dans mes pas, avec plus d'énergie."

Ce peut être enfin le simple fait de bouger davantage :

" It depends on the music but I certainly move more, with more rhythm and more a forward faster I usually move faster when I have my walkman on. There is a lot more tension. For one I am moving faster, for another it's occasionally almost like dancing. The music comes in and when the music is on I have to dance somehow. So it puts some more tension, some more energy when I am walking." (I.12)

"Ca dépend de la musique mais je bouge certainement davantage, avec plus de rythme, habituellement je bouge plus vite quand j'ai mon walkman en marche. Il y a beaucoup plus de tension. D'une part, je bouge plus vite et d'autre part, c'est occasionnellement presque de la danse. La musique arrive et quand la musique est en marche, d'une certaine manière je dois danser. Ainsi, ça donne plus de tension, plus d'énergie quand je marche."

Remarquons que dans ces fragments coexistent trois variétés lexicales d'ordre relativement différent : le premier lexique renvoie principalement au déplacement dansé (rythmicité, liberté de mouvement, sautillement), le second est d'ordre essentiellement fonctionnel et réfère plutôt à la marche (vitesse), et le troisième que nous retrouvons dans les trois citations fait appel à la fois à l'expérience du marcheur et à celle du danseur (énergie, tension). Si ces exemples indiquaient que la démarche de l'auditeur-baladeur ne se réduit pas au déplacement piétonnier ordinaire, la comparaison avec la danse possède de même certaines limites :

"It's almost like walking and dancing at the same time, only without as much sideways movements with the music." (I.16)

"C'est presque comme marcher et danser en même temps, seulement sans autant de mouvements de côté avec la musique."

Les mouvements de côté allant à l'encontre du cheminement rectiligne dirigé vers l'avant (caractéristique de la marche), ils ne semblent pas pouvoir être aussi achevé que dans l'expression chorégraphique. L'utilisateur du walkman ne ferait donc qu'ébaucher des mouvements de danse sous peine de remettre en cause l'effectivité fonctionnelle du déplacement. Pour résumer, l'esthétisation musico-locomotionnelle consiste à traduire l'écoute musicale par un style de démarche lui correspondant sans toutefois neutraliser la fonction première de la marche.

Formes

Les conduites de l'auditeur-baladeur dans l'espace public permettent de mettre en évidence l'importance des formes d'expression dans le déroulement de l'interaction sociale. La théorie des signes expressifs telle qu'elle a été développée par E. Goffman n'est que partiellement satisfaisante pour rendre compte de l'activité expressive des usagers du walkman. En effet, leurs formes d'expression relèvent davantage de la production de configurations sensibles originales qui participent de la constitution d'une intersubjectivité pratique que de l'actualisation d'un système de signes et d'indices qui pourraient être décodés par autrui. Par contre, le "modèle praxéologique de la communication" développé par L. Quéré s'avère particulièrement à propos pour analyser les conduites de l'utilisateur du walkman. Cette conception fondée sur l'idée d'incarnation du sens "consiste à considérer que l'expression est une manifestation incarnée dans des actions, ou dans des objets expressifs, d'un désir, d'une intention, d'un sentiment, etc., de telle sorte que ceux-ci n'existent par préalablement à cette expression ou indépendamment d'elle. L'expression publique est elle-même constitutive de l'être de ce qui est exprimé" (Quéré, 1991).

S'il paraît illusoire de chercher à déterminer le contenu de ce qui est rendu manifeste préalablement au déroulement de l'échange, quels sont les instances expressives à partir desquelles s'incarne le sens des conduites en public ? Quels sont les "domaines de contingence" - c'est-à-dire les champs variables de l'expression - dans lesquels s'inscrit cette part d'indétermination du sens des actions ?

Les conduites en public des auditeurs-baladeurs permettent d'apporter quelques éléments de réponse dans la mesure où elles se donnent comme des expériences déstabilisantes des formes normalisées d'expression. L'écart entre les conventions normatives de l'expression et les formes de conduite de l'auditeur-baladeur révèle au moins trois domaines de contingence de l'expression.

1) L'instabilité des formes d'expression

L'écoute au casque donne lieu à un ensemble d'anamorphoses sonores qui questionnent le processus de mise en forme de l'expression. Les phénomènes de filtrage révèlent l'existence de déformations des productions sonores "normales" qui font varier le degré de manifesteté de ces expressions et le sens qu'autrui peut leur donner. Parler trop fort ou pas assez, dans un registre anormalement haut, donner à entendre des sons médiatiques à peine audibles, quasi-intelligibles ou ne couvrant que certaines bandes de fréquences produisent des ambiguïtés quant au contrôle réflexif de ces formulations, quant à ce qui est ce qui est effectivement perceptible et intelligible par autrui et quant à la possibilité d'interprétation de l'intentionnalité de l'adresse sonore. Cette instabilité des formes sonores qui est à mettre en relation avec l'indétermination d'usage du baladeur (cf. la partie "Conduites") montre combien l'expression est l'objet d'un processus de mise en forme qui peut infléchir la capacité des acteurs en présence à définir ensemble un sens aux actions.

2) Le mixage des champs d'expression

Une action ne devient opérationnelle au niveau de l'interaction sociale qu'à partir du moment où elle est observable par autrui, à partir du moment où elle est manifeste. Cet accomplissement public peut impliquer simultanément différents "champs d'expression", c'est-à-dire différents systèmes de référence sur lesquels se fondent la mise en forme de l'expression. Les conduites de l'auditeur-baladeur révèlent qu'une même expression se constitue à partir d'une pluralité de champs expressifs : les rythmes kinésiques qu'il adopte renvoient à son écoute musicale tout en questionnant par ailleurs l'effectivité du phénomène de synchronie interactionnelle (cf. annexe 4) ; sa manière de marcher participe à la fois d'une fonctionnalité pratique (vitesse du déplacement) et d'une "gratuité du geste expressif" (esthétisation par le style de la démarche). Ce mixage des champs d'expression illustre la variabilité du degré de coordination des individus coprésents et du degré d'opérationnalité sociale des actions manifestes selon leur type de mise en forme.

3) L'indécidabilité de la hiérarchie des modes d'expression

Si les conduites en public sont évaluées à partir des diverses modalités d'expression qu'elles mettent en jeu (en particulier kinésique et phonique), ces dernières doivent être cohérentes entre elles pour qu'une interprétation partagée soit possible. Tel n'est pas toujours le cas puisque l'auditeur-baladeur adopte parfois des formes d'expression qui ne sont pas congruentes entre elles. A titre d'exemples, il peut faire preuve de tact en se tenant à distance respectable d'autrui (préservation de son territoire personnel) tout en empiétant sur son territoire sonore, il peut aussi manifester son écoute au casque par sa gestuelle et refuser en même temps de lui donner accès au contenu sonore ou inversement. L'incertitude situationnelle qui découle de certaines de ces situations vient non seulement de l'absence de congruence des formes d'expression entre elles mais aussi de l'absence de manifestation d'un ordre hiérarchique entre les modes d'expression.

CONFIGURATIONS DE PERSPECTIVE

L'échange entre l'auditeur-baladeur et autrui implique toujours -comme dans toute interaction sociale - l'actualisation d'une perspective. La mise en présence de deux individus est conditionnée par l'adoption d'un point de vue qui déterminera ce à quoi chacun d'eux peut accéder du comportement de l'autre. Au niveau le plus élémentaire, la position d'un acteur dans l'espace n'est jamais simultanément la même que celle d'un autre :

"Moi, étant "ici", suis à une autre distance des objets et en expérimente d'autres aspects comme typiques que lui, qui est "là". Pour la même raison, certains objets sont hors de ma portée (de ma vue, de mon ouïe, de ma sphère de manipulation, etc.) mais sont à la portée de la sienne et vice-versa." (Schutz, 1987).

Les deux cas de figure les mieux connus sont d'une part les situations en face-à-face - interaction à dominante visuelle - et les situations d'échange conversationnel - interaction à dominante sonore -. Ces deux situations paradigmatiques ont souvent été étudiées dans des contextes d'échange optimal c'est-à-dire permettant une vision claire du visage et de ses expressions et/ou une intelligibilité maximale de la parole. Si ces recherches ont produit des résultats intéressants quant à la manière dont les agents séquentialisent, enchaînent et coordonnent leurs actions (durée du regard, tour de parole, synchronie interactionnelle, etc.), elles ont minimisé les contraintes spatio-temporelles souvent très prégnantes dans les situations concrètes. Tout se passe comme si les individus étaient systématiquement les uns en face des autres, à distance convenable et pour une durée indéterminée.

L'espace public urbain donne lieu à des situations qui sont loin d'être aussi idéales que celles décrites ci-dessus. En tant qu'espace de trafic, de transit, il implique une "coprésence passagère", une limitation de la durée de l'interaction, un défaut de temps. En tant qu'espace à accessibilité généralisée, il organise parfois une concentration des individus, une densité humaine importante qui peut être vécue comme un défaut d'espace. Enfin, en tant qu'espace sensible, il conditionne les conditions d'observabilité, de perceptibilité d'autrui, que ce soit au niveau sonore (audibilité réduite par des bruits masquants) ou au niveau visuel (visibilité réduite par des zones d'obscurité). Ces caractéristiques écologiques de l'espace public questionnent les procédures dont usent les usagers pour arriver à définir ensemble une réciprocité de perspectives.

Si "les acteurs configurent leur coprésence, en déterminant un point de vue commun pour se rapporter les uns aux autres et au monde de façon définie" (Quéré, 1987), sur quoi reposent ces actes configurants et de quelles

ressources disposent-ils pour gérer le point de vue qu'ils adoptent les uns par rapport aux autres ? Qu'en est-il de ces actes quand le point de vue est mobile? L'analyse des conduites de l'auditeur-baladeur est d'une aide précieuse pour apporter quelques éléments de réponse dans la mesure où elles révèlent et illustrent certaines caractéristiques sensorielles de la "normalité perçue" et rendent manifeste le *taken for granted* des activités quotidiennes routinisées. H. Garfinkel définit la "normalité perçue" des événements à partir des éléments suivants :

"Les caractéristiques *formelles perçues* que présentent les événements environnants à celui qui les perçoit : leur *typicalité* ; leurs "chances" d'occurrence, c'est-à-dire leur *probabilité* ; leur *comparabilité* avec des événements passés ou à venir ; les conditions de leur occurrence, c'est-à-dire leur *texture causale* ; leur place dans un ensemble de relations moyens-fin, c'est-à-dire leur *efficacité instrumentale* ; leur nécessité en fonction d'un ordre moral ou naturel, c'est-à-dire leur *exigibilité morale* ." (Garfinkel, 1963)

En considérant l'usage du baladeur et l'activité de l'auditeur comme des opérations d'appropriation du contexte sensoriel de l'espace public, nous nous donnons la possibilité de saisir comment une perspective se définit et s'actualise pratiquement.

Nous retiendrons deux critères principaux de structuration de la perspective qui se combinent l'un l'autre : l'articulation entre activité perceptive et activité expressive et l'articulation entre la modalité sonore et la modalité visuelle. Le premier critère renvoie aux opérations réglant les rapports voir/être vu¹⁴⁰, entendre/être entendu ; la configuration de la perspective étant à la fois du côté de la production et de la réception. Le second critère renvoie aux opérations de hiérarchisation, de "complémentation" et de traduction d'une modalité sensorielle à une autre; la configuration de la perspective s'actualisant à la fois à partir d'un point de vue et d'un "point d'écoute".

A partir de ces deux types d'articulation, nous distinguons quatre opérations de configuration de la perspective : la modalisation, l'incarnation, la potentialisation, la mobilisation. Nous rendrons compte de chacune de ces opérations en en donnant une définition succincte et en l'illustrant concrètement à l'aide de quelques exemples.

140 I. Joseph parle ainsi d' "exposition" pour expliciter la relation entre l'action consistant à voir et celle consistant à se faire voir : "Etre exposé ou observé, c'est prendre des poses. C'est là tout l'art de l'exposition pour chacun de nous : assumer le fait que nous sommes visibles et voyants, observables sans doute, mais aussi observateurs parce que nous savons que nous sommes observables. Il ne faut pas voir dans ce jeu de regards, dans cette réciprocité des perspectives, l'univers de la méfiance et l'enfer de la société de cour. Une pose est une forme d'attention coopérative par laquelle je reconnais que je suis observable pour autrui et pas seulement par autrui. Il y a différentes formes de poses qui vont de l'ostentation à la honte de soi, du maintien de soi à l'abandon de soi. Toutes sont des expositions, heureuses ou malheureuses. Les populations dites indésirables qui n'ont d'autre espace que public savent l'importance de ces poses ou de ces masques." (Joseph, 1991).

1. Modalisation de la perspective

Définition

La modalisation de la perspective consiste à accorder le primat d'un canal sensoriel sur les autres. Une modalité de la perception constitue l'unique instrument à partir duquel s'établit la relation à autrui. La modalisation n'est pas assignée à un médium sensoriel déterminé : ce peut être le canal visuel qui prédomine sur le canal sonore ou inversement. Cette opération suppose la neutralisation des autres canaux de la perception, soit par l'environnement sensoriel de l'espace public (neutralisation contrainte), soit par une instrumentation technique (neutralisation volontaire). Elle implique qu'autrui devra se manifester à l'aide du canal disponible s'il veut entrer en contact avec l'acteur de cette opération ou pourra au contraire tirer profit de cette possibilité de dissimulation ¹⁴¹.

Illustrations

- De nuit, dans des lieux particulièrement obscurs, la limitation de la visibilité tend à faire du canal sonore l'instrument premier à partir duquel les contacts interpersonnels deviendront effectifs (même pour l'auditeur-baladeur). Par contre, dans des contextes urbains excessivement bruyants, le canal visuel sera prépondérant. Quand certaines modalités sensorielles sont neutralisées par l'environnement urbain, les usagers du lieu sont contraints de modaliser leur perspective, ils reportent toute leur attention perceptive sur un seul canal ; une communauté de perspective "mono-modale" s'actualise.

- L'écoute au casque constitue une modalisation de la perspective au moyen d'une instrumentation technique de la perception. Neutraliser l'accès à la parole d'autrui ne signifie pas toujours pour autant annihiler sa capacité d'expression verbale. Lire les paroles d'autrui sur ses lèvres suppose de la part de l'auditeur-baladeur une attention visuelle maximale permettant le décodage et contraint autrui - s'il veut être compris - à articuler autant que possible. Cette forme de modalisation suppose le passage de l'intelligibilité de la parole à sa lisibilité (intelligibilité visuelle).

2. Incarnation de la perspective

Définition

L'incarnation de la perspective consiste à manifester les conditions de perception dans lesquelles on se trouve. Les formes d'expression d'un acteur

¹⁴¹ E. Goffman parle alors de "canal de dissimulation" : "A côté du canal de distraction et du canal directionnel existe donc un "canal de dissimulation", comprenant tout ce qui peut se produire au-delà de la limite perceptive d'un participant. Les indices directionnels et les communications superposées sont traités *comme si* ils étaient hors cadre, mais ce qui est au-delà de la limite perceptive est vraiment hors cadre, du moins sensoriellement. (...) Il ne fait pas de doute que l'importance d'un écran, d'un canal de dissimulation pour l'activité, dépend du type de récepteur dont on dispose. Une personne qui parle avec un aveugle peut se permettre des libertés qu'elle n'a pas dans des interactions en face à face ordinaires." (Goffman, 1991)

incarnent les limites perceptives de ce dernier dans la mesure où la configuration expressive qu'il rend observable est structurée de façon identique à la configuration perceptive qui le caractérise comme observateur. Dans ce cas, l'incarnation implique une activité perceptive et expressive relative à un même canal sensoriel. Celle-ci se rapporte essentiellement au canal sonore, une réciprocité immédiate existant entre sons entendus et sons produits ¹⁴².

Illustrations

- L'incarnation de la perspective est particulièrement évidente quand les formes d'expression sont déconcertantes. Elle apparaît dans les productions vocales de l'auditeur-baladeur de différentes manières : parler trop fort ou dans un registre inhabituellement haut (dénaturalisation de la voix), donner de la voix sans que celle-ci soit adressée (écoute au casque comme embrayeur de vocalisation), émettre des sons à peine audibles pour autrui de la même manière que l'émission sonore des autres est à peine perceptible pour l'auditeur-baladeur (quasi-manifesteté des émissions sonores).

- La production sonore peut être médiatisée et rendre compte là encore de la configuration perceptive de l'auditeur-baladeur. Le filtrage sonore qu'opèrent les écouteurs manifeste le degré de présence sonore de l'utilisateur du walkman en inversant le rapport entre production sonore et perception sonore : plus les productions médiatiques seront audibles par autrui (et par l'utilisateur) et moins l'auditeur-baladeur accèdera aux émissions sonores de son entourage immédiat.

3. Potentialisation de la perspective

Définition

La potentialisation de la perspective consiste à exhiber les conditions d'accessibilité dans lesquelles on se trouve afin de manifester à autrui les possibilités d'échange dont il dispose. Cette exhibition - visuelle et/ou sonore - constitue une formulation du "cadre de participation" qui laisse à autrui une marge de manoeuvre plus ou moins grande quant à ses initiatives communicationnelles. La potentialisation réfère à la détermination endogène, in situ, de la manifestation de l'intention de communiquer ou non avec autrui.

Illustrations

- En donnant à entendre les sons diffusés par le baladeur (porosité des écouteurs), l'auditeur fait savoir à autrui qu'il ne peut et ne cherche pas à entendre la conversation des individus coprésents, qu'il se refuse à une écoute indiscreète et laisse ainsi la possibilité à ces derniers de parler comme s'il n'était pas là.

- En mettant en marche ou arrêtant son baladeur au moment où il entre en contact visuel avec autrui, l'utilisateur du walkman formule son intention

¹⁴² Comme l'a montré J.F. Augoyard : "L'habitant agit toujours son audition, de même qu'il contrôle auditivement les sons qu'il produit. Quoique d'apparence contraire, la réception et la production sonore entrent en rapport de coïncidence." (Augoyard, 1978)

communicationnelle. Il incite ou décourage autrui à commencer un échange verbal.

- En portant des lunettes teintées empêchant l'échange de regard en même temps qu'en usant de son walkman, l'auditeur confirme son refus d'entrer en contact avec autrui. Il réduit l'indétermination d'interprétation concernant l'écoute au casque.

4. Mobilisation de la perspective

Définition

La mobilisation de la perspective consiste à configurer un espace de coprésence transitoire. Les situations de trafic caractéristiques de l'espace public impliquent une perspective mobile c'est-à-dire fondée sur le déplacement du citadin et sur la brièveté du changement de point de vue. Cette mobilisation met en jeu une activité sensori-motrice du passant ainsi que des opérations de "transduction" de sa part. Nous parlons de transduction dans la mesure où un chiasme s'établit entre d'une part le rapport perception/expression et d'autre part le rapport sonore/visuel. Ce chiasme, croisement inversé de ces deux couples, s'actualise principalement à partir du lien perception sonore - expression visuelle.

Illustrations

- Comme nous l'avons montré, l'écoute au casque modèle la conduite de l'auditeur-baladeur en affectant la directionnalité de son cheminement (marcher tout droit) ainsi que la stylistique de sa marche (ampleur des gestes d'accompagnement). L'expression visuelle de la perception sonore de l'auditeur repose sur son activité sensori-motrice et s'articule à partir de la perception du rythme musical. C'est la dimension rythmique qui relie ici perception et expression, modalité sonore et modalité visuelle.

- L'allure de la marche de l'utilisateur du walkman est un autre exemple de mobilisation de la perspective. La rapidité de son allure exprime une neutralisation des stimulations visuelles de l'espace public par la prégnance des sons musicaux.

- La durée du contact visuel entre l'auditeur-baladeur et autrui fonctionne comme instance de normalisation de la gestuelle du premier. Si l'écoute musicale tend à favoriser une expression décontextualisée des mouvements, synchronisée avec un rythme sonore secret, le regard prolongé d'autrui amène l'auditeur à contrôler cette forme d'expression.

Ces quatre opérations de configuration de la perspective permettent de préciser l'opérationnalité sociale de l'instrumentation sensorielle dans l'espace public. Plus précisément, elles explicitent les processus de mise en forme perceptive et expressive par lesquels un espace se constitue et s'institue comme public. Comme l'analyse très justement L. Quéré :

"D'une part, l'espace public se définit précisément par le fait que les membres s'y rendent mutuellement observables leurs corps, leurs identités, leurs pratiques, leurs relations, leurs états mentaux, etc., et qu'ils ont en permanence à organiser et à gérer cette observabilité réciproque. Ce qui n'est pas seulement une gestion de la coprésence corporelle ou de gestion des apparences. Car, en un sens plus fondamental, l'espace

public est aussi le domaine où les êtres accèdent à leur individualité par un devenir-mutuellement-manifeste. Rendre observable ce n'est donc pas simplement dévoiler une réalité ou une entité préalablement déterminées, les faire venir au jour, mais les munir de leur individualité et de leur socialité dans un espace public et en fonction d'un espace public." (Quéré, 1991)

Ce que nous apprennent ces configurations c'est que l'observabilité dont parle L. Quéré ne réfère pas uniquement aux individus eux-mêmes et à leur relation mais aussi aux opérations de mise en forme sensorielle de ces relations. L'observabilité s'applique aux perspectives adoptées par les acteurs sociaux dans la mesure où gérer une observabilité réciproque suppose une capacité à rendre manifeste les conditions d'accès à ce qui est observable et observé. Formulé autrement, l'espace devient public quand l'observabilité de la perspective est rendue possible. La communauté de perspective implique une production pratique du "domaine d'observabilité partagé" c'est-à-dire non seulement une perception réciproque des acteurs en présence mais aussi une production collective des conditions de réciprocité de cette perception.

Ces remarques préliminaires nous amènent maintenant à proposer quelques pistes d'investigation ayant trait à l'articulation entre la mise en forme sensorielle de l'activité pratique et la mise en forme des contextes de coprésence. Si l'interaction sociale repose sur des formes perçues et exprimées, nous allons montrer qu'elles constituent aussi des manières de contextualiser l'échange. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux situations de coprésence mobile, et ce, pour trois raisons. Premièrement, en tant qu'espace de transit, l'espace public urbain donne bien souvent l'occasion de rencontres passagères et furtives. Puisque nous voulons rendre compte des relations en public, ce type de situation nous paraît symptomatique de ce qui se passe dans un espace tel que celui-ci. Deuxièmement, en tant que situation de coprésence limite, la mobilité spatiale constitue un bon révélateur des processus de mise en forme sensorielle de l'échange. Troisièmement, le style de déplacement adopté par l'auditeur-baladeur apparaît comme le lieu principal d'articulation entre sa perception et son expression.

De la même manière que nous avons utilisé le mot-valise "transférance" pour rendre compte du lien entre perception et cognition, nous proposons le terme "informulation" pour analyser le lien entre les formes sensibles et les formes de contextualisation. La notion d'"informulation" conjugue le verbe "informer" au sens de mettre en forme et "formulation" au sens d'une "description qui dit le pourquoi" (Quéré, 1989). De plus, le "in" de informulation peut être interprété comme le préfixe marquant la privation ou la négation appliquée à "formulation". L'informulation réfère donc à l'action de mettre en forme des données sensibles sans pour autant dire le pourquoi de cette mise en forme. Cette notion est pertinente pour expliciter les conduites de l'auditeur-baladeur dans la mesure où celles-ci neutralisent l'opérationnalité sociale de leur caractère indexical. En gardant parfois secret le contenu de l'écoute au casque, l'utilisateur du walkman ne délivre pas l'ensemble des éléments du contexte pragmatique qui permettrait à l'observateur de donner un sens à ses expressions.

Le répertoire provisoire des formes de contextualisation que nous avons dressé tout au long de ce chapitre mérite quelques commentaires. Si nous avons analysé certaines conduites comme des procédés de "surcontextualisation" (cf. la lecture de la parole p. 187), de "transcontextualisation" (cf. l'accompagnement kinésique du rythme musical p. 220), de "décontextualisation" (cf. la neutralisation des stimulations visuelles p. 228), ou de "métacontextualisation" (cf. l'allure et la rectitude de la marche p. 230), nous pouvons maintenant dégager quelques caractéristiques de leur mise en forme sensible.

La conjonction du déplacement de l'auditeur-baladeur et de son écoute musicale confère au schème sensori-moteur une place essentielle dans l'analyse de ses conduites. Nous distinguons trois types d'articulation entre la mise en forme sensorielle de l'activité et la mise en forme des contextes de coprésence.

Premièrement, l'écoute au casque singularise la démarche de l'utilisateur du walkman en la spectacularisant (esthétisation par l'ampleur et le rythme des mouvements) ou en la fonctionnalisant (vitesse et régularité du déplacement). Nous assistons ici à un phénomène de *morphogénèse* au sens où des gestes prennent une forme déterminée et manifeste (marqueurs d'accompagnement musical, accentuation et stylisation de certains mouvements) alors qu'habituellement ils passent inaperçus. Une requalification des rapports de trafic s'en suit dans la mesure où éviter la collision n'est plus l'unique prétexte du contact visuel entre passants. Cette mise en forme expressive reste toutefois incomplète puisque l'auditeur-baladeur ne rend pas pour autant manifeste ce qui motive concrètement sa conduite (la dynamique musicale ici déterminante n'est pas donnée à entendre).

Deuxièmement, l'écoute au casque affecte la forme des productions sonores en jouant sur leur intensité, leur hauteur et leur timbre (filtrages vocal et médiatisé). Nous assistons ici à un phénomène d'*anamorphose* au sens où les émissions sonores données à entendre sont déformées par rapport à la normale. Ces déformations limitent l'intelligibilité de ces émissions et requalifient le cadre de l'échange sous le signe de l'incertitude et de l'incomplétude ¹⁴³.

Troisièmement, donner de la voix n'est pas sans rapport au fait de marcher; l'une et l'autre de ces activités mettent en jeu une gestuelle qui lui est propre (dans le premier cas on parlera de "geste sonore"). C'est ainsi que l'arrêt momentané du déplacement de l'auditeur-baladeur peut l'amener à vocaliser en contre-partie ou pour le moins à mimer cette vocalisation, ou bien encore l'écoute au casque le conduira au-delà du lieu de destination (s'en suivra un retour sur ses pas). Nous assistons ici à un phénomène de *métamorphose* au sens où un changement s'opère entre une forme motrice et une autre. Les individus coprésents auront accès à ces transformations subites sans être capables de trouver une raison à celles-ci.

¹⁴³ Pour un examen exhaustif de la voix comme instrument de contextualisation, se reporter à (Grosjean, 1991).

Liaisons problématiques

In the face of the wall -

he divines the monstrous
sum of particulars.

It is nothing.
And it is all that he is.
And if he would be nothing,
then let him begin

where he finds himself,
and like any other man
learn the speech of this place.

For he, lives in the silence
that comes before the word
of himself.

En présence du mur

il pressent la somme
monstrueuse des détails.

Ce n'est rien.
Et c'est tout ce qu'il est.
Et s'il n'était rien,
alors il pourrait commencer

là où il se trouve,
et comme n'importe qui
apprendre le langage de ce lieu.

Car lui, aussi, vit dans le silence
qui précède sa propre
parole.

DISAPPEARANCES. 5 - Paul Auster

Si le chapitre précédent décrivait et analysait les conduites perceptives expressives de l'auditeur-baladeur, il convient maintenant d'expliciter les divers niveaux et lieux d'articulation qui règlent ces conduites. L'espace public de l'utilisateur du walkman - et sans doute celui de tout citoyen - est un espace de fondamentalement de transition, de passage. Ces entre-deux sont de différentes natures : transition spatiale bien sûr, mais aussi transition entre le perçu et l'exprimé, entre le visuel et le sonore, entre moi et autrui.

Ce chapitre a pour objectif de mettre à jour quelques unes des transitions les plus significatives de l'espace public afin de cerner le jeu d'indétermination de ce type d'espace - jeu au sens d'un écart ou d'une marge de manoeuvre toujours possible dans la construction de l'interaction sociale et aussi au sens des ambiguïtés, équivoques et malentendus des relations en public. C'est en effet au niveau de ces écarts, de cette marge d'indétermination que peuvent se produire des "ratés" dans la normalité de l'échange, des "embarras" comme dirait E. Goffman.

Dans une première partie, nous systématiserons les observations ponctuelles que nous avons faites jusqu'alors sur la présence sonore de l'auditeur-baladeur. Nous mettrons en évidence les manières d'usage du baladeur à partir desquelles l'utilisateur définit et redéfinit sa relation au milieu sonore urbain. Que se soit par le détournement qu'il fait des écouteurs, par le réglage d'intensité des productions électro-acoustiques ou par une activation de son imaginaire sonore, il s'approprie l'espace sonore urbain et recontextualise les formes de sa présence à autrui.

Dans une seconde partie, nous nous intéresserons aux différents types de transition qualifiant le déroulement de la relation de l'auditeur-baladeur à autrui. En mettant l'accent sur les transitions spatiales, interactionnelles et verbales, nous serons en mesure de préciser la nature des enchaînements auxquels se prêtent l'utilisateur du walkman et essaierons de dégager les propriétés communes de ceux-ci.

Dans un troisième temps, nous synthétiserons ces résultats en décrivant et en analysant quelques paradoxes sensoriels de l'interaction sociale dans l'espace public. Les phénomènes de simulation, d'évitement, de dissonance, d'interférence et d'équivoque illustreront les ambiguïtés interactionnelles auxquelles donnent lieu l'usage du baladeur dans l'espace public et nous permettront de formuler quelques remarques finales sur l'instrumentation sensorielles des relations en public.

PRESENCE

Détournement

POLYPHONIE

Si l'usage du walkman varie d'une situation à une autre, il arrive qu'il soit détourné de sa fonction première. L'auditeur-baladeur remet alors en cause l'équivalence généralement admise entre l'usage du walkman et l'écoute au casque. Dans certains cas, les auditeurs-baladeurs choisissent de ne pas placer leur écouteurs sur ou dans leur oreilles :

"Sometimes, I put my headphones around my neck and listen to the walkman. I can put them on my neck right now and turn the music way up. People can hear just as well as you can and I can still listen to the music and talk to you at the same time. If you listen to the radio and you want to hear the news or something like that... " (1.8)

"Parfois, je place les écouteurs autour du cou et j'écoute le baladeur. Je peux les mettre autour du cou maintenant et monter le volume à fond. Les gens peuvent entendre aussi bien que vous et je peux toujours écouter la musique en vous parlant en même temps. Si vous écoutez la radio et que vous voulez entendre les informations ou quelque chose comme ça..."

Ce dispositif sonore peut paraître paradoxal à première vue puisque l'auditeur-baladeur choisit délibérément de minimiser son accès aux productions électroacoustiques (écouteurs autour du cou) tout en s'arrangeant par ailleurs à les rendre davantage présentes (monter le volume à fond). En fait, ce choix s'explique au moins par trois facteurs situationnels.

Premièrement, il demande à ce que l'on ne s'en tienne pas uniquement aux conditions de perception sonore de l'auditeur mais au rapport entre celles-ci et les conditions de son expression verbale. En usant de ses écouteurs comme des hauts parleurs, l'individu se donne la possibilité de poursuivre son écoute médiatisée tout en pouvant s'engager dans une conversation. L'avantage de ce dispositif vient du fait que l'auditeur est en mesure d'entendre sa propre voix quand il parle, que son écoute n'interfère pas quant à sa capacité de prendre la parole (contrôle réflexif de sa voix).

Deuxièmement, en plaçant ses écouteurs autour du cou, l'utilisateur du walkman manifeste à autrui son engagement effectif dans la situation et lui donne également accès aux sons du baladeur. Il produit des conditions qui favorisent la réciprocité de perspectives en permettant à autrui d'occuper la même position que la sienne par rapport aux productions électroacoustiques.

Troisièmement, les deux acteurs en présence ont également le loisir de détourner leur foyer d'attention de l'échange verbal vers les messages électro-acoustiques et inversement. La situation sonore ainsi produite autorise la gestion concertée de deux activités communes : la conversation et l'écoute des messages médiatiques. Chacun des participants à l'échange dispose d'un pouvoir de réorientation de l'activité en cours sans porter nécessairement atteinte à la normalité de la situation puisque cette réorientation pourra être suivie par les deux acteurs en présence. Il faudra toutefois que l'acteur de cette réorientation la manifeste à autrui afin que ce dernier puisse l'identifier comme telle et que la communauté d'activité soit maintenue. Le problème est donc moins de détourner son foyer d'attention de la conversation que d'indiquer et de justifier à autrui la décision de ce changement, de manière à la rendre convenable et acceptable ¹⁴⁴.

Nous avons affaire ici à une *potentialisation de réorientation concertée de l'action* se traduisant par l'enchaînement d'une forme de communication directe (conversation) et d'une forme d'échange indirect médiatisé par l'objet technique (écoute commune des messages médiatiques).

De plus, que le walkman soit en marche ou non, que les écouteurs soient placés autour du cou ou sur les oreilles ne préjugent en rien de l'effectivité de l'écoute au casque :

"Usually, when I'm finishing listening, I take them off my head, but if I'm cycling I usually leave them in my ear, just because it's a hassle when you bike to take them off. A hassle to reach them and take them down." (I.8)

"D'habitude, quand j'arrête d'écouter, j'envèle les écouteurs, mais si je fais de la bicyclette je les garde sur les oreilles parce que c'est compliqué de les enlever quand vous êtes en bicyclette. C'est compliqué de les prendre et de les enlever."

ou bien

"Sometimes I'll put it around my neck and forget it's there and not even listen to it." (I.5)

"Parfois, je place les écouteurs autour du cou et j'oublie qu'ils sont là et je n'écoute même pas."

¹⁴⁴ Comme le montre très bien L. Thévenot : "L'identification de l'action est liée à l'appréciation de sa réussite, de la façon dont elle convient. Les circonstances susceptibles de remettre en cause l'identification sont aussi celles qui laissent à penser que l'action effectuée ne convenait pas. Le constat de disconvenances relance le jugement et prolonge la recherche d'éléments significatifs, ce qui peut conduire à identifier un défaut mais aussi faire basculer l'identification dans celle d'une autre action." (Thévenot, 1990)

Tous les cas de figures sont envisageables quant à l'absence d'écoute effective des sons médiatiques par l'auditeur-baladeur : celui-ci peut garder les écouteurs sur les oreilles alors que le baladeur est arrêté (premier exemple) et inversement, quand il est en marche et que les écouteurs sont placés autour du cou il peut très bien faire abstraction des sons diffusés par le baladeur (second exemple). L'écoute au casque n'est en aucun cas réductible au fait de porter les écouteurs sur les oreilles ni au fait d'avoir le walkman en marche. Nous montrerons dans la dernière partie comment ces situations inattendues peuvent produire des paradoxes dans le déroulement de l'échange avec autrui (cf. la partie "Paradoxe").

LATERALITE

Une seconde forme de détournement de l'usage du walkman consiste à n'écouter celui-ci que d'une seule oreille. L'auditeur-baladeur s'arrange à poursuivre simultanément l'écoute des sons médiatiques et celle des messages transmis par le locuteur avec qui il se trouve présent :

"When I was driving with someone next to me, I could hear him with the walkman on. I heard him saying something and he kind of looked at me and so I took off one headphones and I was able to hear him out of one ear and still listen to the music at the same time. I put it back after we had finished the conversation. Sometimes, I walk around with my friends like this so I can hear the radio on this side and hear them on this side. Like if I am willing to listen to something like the traffic, the weather or something like a trivial question on a song that I want to hear the answer too, I leave the one ear on, depending on which side my friends are on ." (I.8)

"Quand je conduisais avec quelqu'un à côté, je pouvais l'entendre avec le baladeur en marche. Je l'ai entendu dire quelque chose et il m'a regardé alors j'ai enlevé un des écouteurs et j'étais capable de l'entendre d'une oreille et de continuer à écouter la musique en même temps. J'ai remis l'écouteur à la fin de la conversation. Parfois, je marche avec des amis comme ça (un seul écouteur sur une seule oreille) pour pouvoir entendre la radio de ce côté (gauche) et les entendre de ce côté (droit). Comme quand je veux entendre quelque chose comme l'état de la circulation, la météo ou quelque chose comme une question posée à propos d'une chanson et que je veux entendre aussi la réponse, je garde un écouteur sur une oreille. Ca dépend du côté où se trouvent mes amis."

Cet exemple illustre un type de mixage de présence tout à fait particulier en cela qu'il consiste à entendre deux messages sonores d'ordres différents sans que l'un et l'autre se confondent au niveau de leur condition de propagation. Le dispositif mis en jeu permet de différencier clairement les deux messages en fonction de l'origine des sources sonores. A chaque oreille est affecté un message donné, de manière à ce qu'ils ne se combinent pas dans un champ acoustique commun. L'auditeur-baladeur n'est sans doute plus capable de localiser la voix du locuteur - ce qui supposerait une écoute binaurale - mais il se place par contre par rapport à lui de façon à ce que l'information que délivre ce dernier lui parvienne le plus directement possible à l'oreille qu'il a rendu disponible à ce propos (cf. "ça dépend du côté où se trouvent mes amis"). L'usage d'un seul écouteur s'accompagne d'un *positionnement spatio-auditif* rendant aussi opérationnel que possible cette

écoute à deux voies. Ce dispositif sonore réintroduit une dimension spatiale bien souvent négligée dans l'échange conversationnel classique : la latéralité. Si les deux situations décrites dans ce fragment ne sont pas des situations de face-à-face (conduite automobile ou marche à plusieurs), cette forme de détournement de l'usage du baladeur intègre la position spatiale des individus en présence afin de maximaliser l'intelligibilité de la parole d'autrui.

Intervalle

OUVERTURE

Le réglage du volume sonore du baladeur constitue aussi un facteur fondamental du degré de présence de l'auditeur au monde qui l'entoure. Ce réglage n'est pas donné une fois pour toute, il peut être classé selon différents cas de figure allant dans le sens de l'ouverture ou de la fermeture avec une série d'états intermédiaires entre ces deux pôles extrêmes.

L'ouverture au monde environnant se traduit par de faibles intensités des sons du baladeur. Ce type d'attitude consiste à régler l'intensité du baladeur de façon à rechercher l'intensité minimale suffisante pour entendre un tant soit peu les informations électroacoustiques :

"I set the volume very low, just barely enough so I can hear ." (1.5)

"Je règle le volume très bas, juste assez pour entendre."

ou bien :

"Usually what I do before starting it is that I shut off the volume and then I just turn it on a little bit and that's enough ." (1.15)

"D'habitude, ce que je fais avant de le mettre en marche est que je baisse complètement le volume et puis je le monte un peu et c'est suffisant."

Comme le révèle le second exemple, cette attitude minimaliste peut être systématisée par une procédure préparatoire à l'écoute au casque. La recherche du seuil d'intensité permettant d'entendre les sons médiatiques se fait progressivement, la référence est le niveau zéro du volume sonore du baladeur. En partant de ce niveau, l'auditeur est plus à même de trouver le seuil à partir duquel les sons électroacoustiques deviennent audibles. Nous parlons dans ce cas de minimalisme au sens où l'utilisateur du walkman adopte une attitude faite de mesure très subtile ("juste assez pour entendre", "c'est suffisant").

Le second élément qui caractérise ce cas de figure est le fait de pouvoir percevoir les sons les plus ténus de l'environnement urbain :

"I can put them on and hold a conversation, and listen to the birds and water. I very seldom turn it up very loud ." (1.5)

"Je peux porter les écouteurs et tenir une conversation, et écouter les oiseaux et l'eau. Je règle très rarement le volume très fort."

Ce type de réglage n'est pas uniquement guidé par des facteurs fonctionnels (par exemple la sécurité) mais aussi par des facteurs esthétiques. L'auditeur précise bien qu'il est capable d'écouter les sons de l'environnement naturel (et pas seulement les entendre). Cette remarque laisse supposer qu'il ne considère pas ceux-ci comme allant à l'encontre de l'écoute au casque mais qu'au contraire ils apportent un complément aux sons du baladeur.

Le troisième élément explicite la position qui sera prise dans l'éventualité d'un environnement sonore bruyant. Si les remarques précédentes supposaient une relative tranquillité du site où se trouve l'auditeur-baladeur, comment une telle attitude peut être conservée quand des bruits intenses viennent troubler l'écoute au casque ? Dans ce cas là, l'utilisateur du walkman adopte une stratégie d'évitement ou de renoncement :

"I'm looking for a pleasant level that let's me hear the music but still be aware of the surroundings. I just think if there is too much noise in the surrounding area I will either move myself away from that surrounding area or just not even make the attempts to listen to the radio. I wouldn't turn it up to try to compensate excessive noise. It doesn't have necessarily to be quiet but it certainly cannot be loud ." (I.10)

"Je cherche un volume correct qui me permette d'entendre la musique mais qui me laisse attentif à mon entourage. Je pense que s'il y a trop de bruit dans mon entourage, soit je m'éloigne de cette zone, soit je n'essaie pas d'écouter la radio. Je ne mets pas plus fort le baladeur pour essayer de compenser un bruit excessif. Ça ne doit pas nécessairement être calme mais bien sûr ça ne doit pas être bruyant."

L'auditeur refuse ainsi de rentrer dans une "lutte d'intensité" entre les sons du baladeur et ceux de l'environnement urbain qui pourrait donner lieu à une escalade des niveaux acoustiques. La stratégie d'*évitement spatio-phonique* envisagée illustre comment l'usage du walkman peut affecter les cheminements dans l'espace public. Les zones urbaines particulièrement bruyantes seront alors contournées ou pour le moins ne constitueront pas des lieux de séjour prolongé. La seconde possibilité consiste à renoncer momentanément à l'écoute au casque plutôt que d'affronter directement les bruits masquants. L'usage du walkman est alors conditionné par les niveaux sonores de l'environnement urbain. Pour finir, cette attitude minimaliste se définit par la recherche d'un rapport symbiotique des sons du baladeur avec ceux du lieu fréquenté et un refus du conflit ouvert entre ces deux types de production sonore.

EQUILIBRE

Très souvent, les auditeurs-baladeurs recherchent plutôt un rapport d'intensité relativement stable entre les sons médiatiques et le bruit urbain. Si l'écoute au casque n'est pas systématiquement rejetée du fait d'un contexte sonore bruyant, elle donne lieu à des réglages visant à trouver et maintenir

un équilibre sonore. Le réglage de l'intensité sonore du baladeur n'est pas déterminé une fois pour toute, il est relatif au contexte sonore du lieu :

"If you're outside, the noise from the street... so you will listen to the walkman at about the same level as the street noise ." (I.28)

"Si vous êtes dehors, le bruit de la rue...alors vous écouterez le baladeur au même niveau que le bruit de la rue."

L'écoute en extérieur semble restreindre le choix de l'usager quant au volume sonore de son baladeur. Plus précisément, si le niveau sonore de la rue détermine le réglage d'intensité du baladeur cela ne signifie pas pour autant que ce réglage restera toujours le même :

"I change the volume a lot depending on the noise of the area I am in ." (I.3)

"Je change souvent le volume selon la zone de bruit dans laquelle je suis."

ou bien :

"I vary the volume, I turn it up louder if I want to hear the lyrics more clearly and there's some outside noise. You know, just to adjust to the environment so I can have a kind of steady level of perception of the music." (I.4)

"Je varie le volume, je le mets plus fort si je veux entendre les paroles plus clairement et qu'il y a du bruit à l'extérieur. Vous savez, juste l'ajuster à l'environnement afin d'avoir un niveau de perception de la musique régulier."

ou encore :

"I leave the volume to a certain level, maybe I turn it a little louder when I go in the street because of the cars or something, but I keep it pretty low ." (I.1)

"Je laisse le volume à un certain niveau, je le mets peut être un peu plus fort quand je vais dans la rue à cause des voitures, mais je le garde assez bas."

Ces commentaires permettent de préciser le cas de figure présenté ici. Premièrement, ce sont les intensités moyennes qui sont considérées ; peut importe la nature des productions sonores urbaines (seule la référence aux voitures est donnée). Il s'agit ainsi de prendre en compte le bruit de fond ambiant que l'on peut d'ailleurs parfois localiser dans la ville (cf. "la zone de bruit"). Deuxièmement, cette attitude d'écoute joue de l'articulation entre stabilité et variation sonores. La variation de l'intensité du baladeur s'explique à la fois par la recherche d'une stabilité du rapport signal/bruit et par la variation du niveau de bruit de fond que constitue les productions sonores urbaines. Troisièmement, c'est la qualité de la perception musicale qui sert de critère permettant à l'auditeur d'apprécier l'équilibre sonore (cf. "un niveau de perception de la musique régulier"). Nous avons affaire ici à une opération de *régulation du mixage de présence sonore* au sens où l'auditeur-baladeur intervient de manière à obtenir une stabilité temporelle du rapport d'intensités.

HIERARCHISATION

La nature des productions sonores urbaines intervient aussi dans l'ajustement des intensités du baladeur. Pour l'auditeur-baladeur, tous les sons ne sont pas équivalents entre eux puisque certains méritent particulièrement d'être entendus. L'auditeur règle alors son walkman de manière à pouvoir les entendre si besoin est :

"In the bus, I want to keep an ear out, to know where I am and if somebody wants to talk to me. I turn it up just enough so I can hear what's going on in the bus ." (I.14)

"Dans le bus, je veux garder une oreille dehors, pour savoir où je suis et si quelqu'un veut me parler. Je le règle juste assez fort afin de pouvoir entendre ce qui se passe dans le bus."

ou bien :

"When I am riding on a bus, I'll put it down lower to hear my stops, so I can hear people but hear the music in the background at the same time ." (I.18)

"Quand je prend le bus, je le mets moins fort pour entendre mon arrêt, alors je peux entendre les gens mais entendre la musique dans le fond en même temps."

ou encore :

"Usually I set the volume to a certain level, I still can hear noise around me, I don't set it that high that I can't hear noise around me, but just kind of a mellow level. I don't listen to really hardcore music. I don't like to be totally tuned out to what surrounds me. I just like to know if there is someone coming up behind me like skaters or bikers. I guess it's more a safety than anything else." (I.7)

"D'habitude je règle le volume à un certain niveau, je peux toujours entendre le bruit autour de moi, je ne le mets pas fort au point de ne pas entendre le bruit autour de moi, mais juste à un niveau moyen. Je n'écoute pas vraiment de la musique très dure. Je n'aime pas être totalement coupé de ce qui m'entoure. J'aime savoir s'il y a quelque chose qui vient derrière moi comme les skaters et les cyclistes (dans le parc). Je suppose que c'est plus une sécurité qu'autre chose."

Contrairement aux exemples précédents, c'est la possibilité d'entendre certains sons venant de l'extérieur qui détermine le niveau sonore du walkman. Cela suppose de la part de l'auditeur une double activité : la hiérarchisation et la prévision. La première activité consiste à opérer des choix quant à ce qui est digne d'attention ; elle implique une reconnaissance de la fonctionnalité de certaines informations sonores délivrées par l'environnement immédiat. Les productions sonores retenues sont généralement porteuses d'informations relatives à la situation spatiale de l'utilisateur et à son déplacement. La seconde activité consiste à anticiper ou pour le moins prévoir l'occurrence potentielle d'informations sonores utiles. L'utilisateur du walkman ne sait pas toujours si de tels événements sonores interféreront avec son écoute au casque ni quand elles le feront mais il laisse ouverte cette éventualité. Sa connaissance des lieux et des pratiques qui leur sont relatives lui permet de présager l'occurrence de ces sons et d'ajuster

l'intensité sonore de son baladeur en conséquence. Le contexte sonore du lieu n'intervient plus en terme de contrainte mais au contraire en terme de ressource potentielle d'information. Si l'on se réfère aux paragraphes précédents (cf. "Equilibre") nous constatons une inversion du rapport signal/bruit : les sons du baladeur ne sont plus à considérer uniquement du côté du signal mais aussi du bruit. Ce cas de figure relève d'une *disponibilité sélective de présence sonore* dans la mesure où la présence à l'environnement sonore n'est que partiellement assurée.

RENVERSEMENT

Nous avons vu auparavant en quoi le réglage de l'intensité du baladeur affecte le degré de présence de l'auditeur aux sons environnants. Des événements sonores particuliers peuvent toutefois remettre en cause momentanément le rapport entre sons médiatiques et productions sonores urbaines. Le renversement ainsi opéré provient soit de l'occurrence d'un son particulièrement émergent, soit d'une pause momentanée de la diffusion électroacoustique :

"I can always hear sirens, sirens are always loud, sometimes cars, sometimes I can hear a conversation or between songs I can hear birds ." (I.12)

"Je peux toujours entendre les sirènes, les sirènes sont toujours bruyantes, parfois les voitures, parfois je peux entendre une conversation ou entre les chansons je peux entendre les oiseaux."

L'émergence du bruit des sirènes s'explique à la fois par leur forte intensité et par leur registre fréquentiel aigu. Quel que soit l'intensité des sons diffusés par le walkman, le bruit des sirènes ne pourra pas ne pas émerger du reste du paysage sonore de l'auditeur ¹⁴⁵. A l'inverse, une pause occasionnelle des sons du baladeur permet à l'auditeur de percevoir des événements sonores relativement tenus de l'environnement (cf. le chant des oiseaux). Le renversement du rapport entre productions sonores urbaines et sons électroacoustiques s'opère donc soit par excès des premières, soit par défaut des secondes. Ce phénomène d'instabilité et d'inversion du rapport signal/bruit réintroduit la dimension temporelle de toute production sonore.

L'auditeur-baladeur met aussi en jeu une activité perceptive lui permettant de changer de foyer d'attention quand cela lui paraît souhaitable :

"You can hear everything if you are open to listening to other things. I am sitting here now and there's a lot of noise so generally I block out everything else. Right now, I'm listening to a baseball game and I can listen to the baseball game and still read and block out extraneous sound. However if something else happens, my attention changes immediatly. Here, in the park, children yelling wouldn't do it but the sound of a motorcycle police coming down there... 'Here is a motorcycle',

¹⁴⁵ Aux Etats-Unis le bruit des sirènes est particulièrement intense, il est certainement plus émergent du paysage sonore qu'en Europe.

that was extraordinary, I looked up when I heard it. I just knew the sound was out of place so I looked up at what was happening ." (I.10)

"Vous pouvez tout entendre si vous êtes ouverts pour écouter d'autres choses. Je suis assis ici maintenant et il y a beaucoup de bruit alors habituellement je bouche tout le reste. Actuellement, j'écoute un match de base ball et je peux l'écouter et continuer à lire et boucher les sons extérieurs. Toutefois, si quelque chose d'autre arrive, mon attention change immédiatement. Ici, dans le parc, le cri des enfants ne le font pas mais le son d'une moto de police qui viendrait ici...'Ici, il y a une moto', c'était extraordinaire, je l'ai regardée quand je l'ai entendue. Je savais que le son était déplacé par rapport au lieu alors j'ai regardé ce qui se passait."

Se rendre accessible à certaines informations sonores ne passe pas nécessairement par le réglage de l'intensité du baladeur mais peut aussi reposer sur la capacité de l'auditeur à intervenir sur l'attention portée à telle ou telle événement sonore. Comme l'illustre cet exemple, c'est moins l'intensité de l'événement en question qui produit cette modification d'attention que son degré de pertinence dans un contexte donné : pour aussi émergents qu'ils soient, les cris des enfants sont gommés du paysage perçu par l'auditeur tandis que le son d'une moto attire au contraire son attention. Si ce dernier arrive à faire abstraction des sons qui l'entourent, cela ne signifie pas pour autant qu'il ne les entend pas mais plutôt qu'il ne les écoute pas. Dans ce cas précis, c'est le caractère saugrenu ou imprévisible de l'information sonore qui amène l'auditeur à focaliser son attention sur ce qui se passe, à passer d'une perception diffuse de l'environnement extérieur à une écoute effective.

Quel que soit le cas de figure considéré, nous assistons ici à des phénomènes *devulnérabilisation du champ auditif* de l'auditeur-baladeur.

FERMETURE

Le dernier cas de figure rencontré relève de la "fermeture" aux bruits urbains. L'auditeur-baladeur essaie alors de se protéger des agressions sonores extérieures à l'aide de son walkman. Pour cela, il règle son intensité de manière à ce que les sons électroacoustiques masquent autant que faire se peut les productions sonores jugées gênantes.

"I turn it on very loud, I prefer not to hear outside noise ." (I.4)

"Je mets le baladeur très fort, je préfère ne pas entendre le bruit du dehors."

ou bien :

"Sometimes, it will take away outside noise, which I enjoy if the noise level is offensive. I can put on the headphones and turn it loud enough so I can't hear any traffic anymore. I prefer the music than the traffic noise ." (I.5)

"Parfois, ça diminue le bruit du dehors, ce que j'apprécie si son niveau est gênant. Je mets les écouteurs et je mets le baladeur suffisamment fort afin de ne plus entendre la circulation. Je préfère la musique que le bruit de la circulation."

Cette attitude peut être qualifiée de défensive car elle vise plus à ce protéger du bruit ambiant qu'à favoriser une perception musicale de qualité. La référence au bruit de la circulation est omniprésente, elle permet de placer sur un même plan les sons musicaux et les sons urbains (cf. "je préfère la musique que le bruit de la circulation"). Le problème consiste à neutraliser les seconds à l'aide des premiers. Comme le constate E. Lecourt :

"Il semble que, dans notre société, on atteigne un seuil, sur le plan des nuisances sonores, entraînant parfois des prises de conscience et aussi des réactions de rétrait." (Lecourt, 1982).

Paradoxalement, l'auditeur-baladeur met son baladeur à forte intensité pour produire une certaine forme de silence (cf. "ça diminue le bruit du dehors", "ne plus entendre la circulation", "ne pas entendre le bruit du dehors"). Il ne s'agit pas du silence au sens acoustique du terme - faible intensité du bruit de fond -, ou au sens esthétique du terme - paysage sonore dans lequel les sons sont distinctement perçus - mais plutôt du silence au sens d'une neutralisation d'un bruit indistinct dépourvu à priori de toute information ou rythme sonores.

Les exemples qui suivent nous indiquent par ailleurs que cette attitude n'est systématiquement adoptée, elle ne l'est que dans le cas où l'environnement sonore est particulièrement bruyant :

"I can play it loud or low but most of the time I'll turn it loud because of all the noise outside ." (I.9)

"Je peux le mettre fort ou faible mais la plupart du temps je le mets fort à cause du bruit du dehors."

ou bien :

"When the noise around me is loud I turn it louder." (I.16)

"Quand le bruit autour de moi est fort je mets le baladeur plus fort."

Il convient donc de ne pas se méprendre sur le sens d'une telle pratique. L'utilisateur du walkman agit moins pour se "couper" de l'environnement sonore urbain que par réaction au "mur sonore" que constitue le bruit de la circulation. Nous en tenons pour preuve le fait qu'il n'adopte cette solution extrême que quand il pense ne pas avoir d'autres choix. L'auditeur-baladeur ne fait que tenter, avec les moyens dont il dispose, de se réapproprier un territoire sonore qui lui a été confisqué au moment de la révolution industrielle ¹⁴⁶. Il accepte alors la logique du pouvoir consistant à occuper

¹⁴⁶ Les remarques que fait M. Serres vont dans le sens de cette interprétation : "Je savais que nous étions à l'ère des moteurs quand les bruits venaient d'eux et remplissaient tous les volumes. Il n'y avait plus d'espace sans moteur. Dans les coins les plus retirés des campagnes, la tronçonneuse aiguë comme une fraise de dentiste remplaçait les cigales. Je veux dire par là que la fourmi avait compris, qu'elle avait lu enfin toute les fables, elle qui en était restée à leurs premières lignes. Elle avait compris que le producteur ne peut se saisir du pouvoir que s'il prend aussi la place du parasite. Alors, le moteur a rempli l'espace, phénomène expansif, expansé, qui, je vais

un territoire par le contrôle des productions sonores, même si en l'occurrence il essaie de rivaliser avec le pouvoir sonore établi ¹⁴⁷.

Le contrôle des productions sonores ne tournent toutefois pas toujours à l'avantage de l'auditeur-baladeur. Celui-ci a beau essayer de supplanter le bruit de la circulation, il n'y parvient pas systématiquement :

"Sometimes, I want to play it louder than it goes. It doesn't really get extremely loud. Sometimes, I play as loud as I can, especially dancing music, around traffic, when I am walking in the street where there are a lot of cars. I play it loud in order to drown out traffic noise. In a quieter environment I would put it generally lower ." (I.12)

"Parfois, je veux le mettre plus fort qu'il ne peut aller. Il ne joue pas vraiment très fort. Parfois, je joue aussi fort que je peux, particulièrement de la musique de danse, dans la circulation, quand je marche dans la rue où il y a beaucoup de voitures. Je le mets fort afin de faire écran au bruit de la circulation."

Au-delà de son aspect anecdotique, cet exemple en dit long sur la relation qu'entretient le citadin avec l'environnement sonore urbain. En effet, compte tenu de ce qui est dit, en quoi l'écoute au casque diffère-t-elle de certains masques sonores urbains ? Si l'écoute au casque n'arrive pas à supplanter ceux-ci, cela signifie sans doute que l'utilisateur du baladeur ne fait que révéler l'isolement sonore dans lequel nous baignons quotidiennement. Avec ou sans écouteurs sur les oreilles, le citadin est soumis au pouvoir séparateur du son qui l'entoure. Sans doute accédons nous ici à la dimension symbolique des écouteurs : objet qui symbolise à la fois la source sonore et l'écran acoustique, l'écoute et la surdité. A ce titre, dans certains contextes urbains particulièrement bruyants, la vision que l'on a de l'auditeur-baladeur ne fait que nous renvoyer à notre propre expérience sonore, celle d'individus pris dans le vacarme de la ville et séparés les uns des autres par un "mur sonore".

Cet isolement sonore peut être souhaité par l'utilisateur du walkman qui recherche alors un moment de solitude :

le dire bientôt, fonde le fait de la propriété. Le bruit est stercoraire, il rend insupportable l'occupation d'une étendue, et donc se l'approprie. La cigale contre-attaque. A distance de la fourmilière, elle chante, elle comble l'espace. La fourmi ne peut pas évacuer ce cri. Voici un parasite inéliminable pour une fourmi. Le parasite doit trouver un phénomène contre lequel le producteur ne peut rien. On ne chasse pas un bruit, on le couvre. Dès lors, la fourmi fait des moteurs pétaradant dans les espaces. La cigale contre-attaque et y place des hauts-parleurs. Haute fidélité, pleine puissance, et casque à oreillette, le moteur est battu. La culture de la musique, j'entends des communications, vient de battre à plate couture ladite révolution industrielle, celle des productions. Les petites énergies chassent les grandes. Un parasite chasse l'autre." (Serres, 1980)

¹⁴⁷ J. Attali a développé en détail le lien entre le pouvoir et le contrôle du bruit. Il démontre en particulier que "la monopolisation de l'émission de messages, le contrôle du bruit et l'institutionnalisation du silence des autres sont partout les conditions de pérennité d'un pouvoir." (Attali, 1977)

"Like today I was kind of down and out so I just kind of kept the volume up so I wouldn't be bothered by anybody else, because I was really depressed yesterday so I kept the volume up today so that I don't have to deal with people ." (1.18)

"Comme aujourd'hui j'étais plutôt abattue alors j'ai gardé un volume intense afin de n'être embêtée par personne, parce que j'étais vraiment déprimée hier alors j'ai gardé un fort volume aujourd'hui afin de ne pas avoir affaire aux gens."

ou bien :

"I use it only when I walk on Greenlake, it's a sort of relaxing time. It's the time I have to myself and I don't have my children with me. I listen to some music and no one is screaming in the background. Sometimes, I like to tune out everything, even in my thoughts, so I listen to music and I don't think of anything else ." (1.7)

"Je l'utilise uniquement quand je marche à Greenlake, c'est une sorte de temps de repos. C'est le temps que j'ai pour moi et je n'ai pas mes enfants avec moi. J'écoute de la musique et personne ne crie dans le fond. Parfois, j'aime m'isoler de tout, même dans mes pensées, alors j'écoute de la musique et je ne pense à rien d'autre."

Là encore, nous assistons à la production d'un silence par la musique. Comme le remarque V. Jankélévitch, "la musique qui fait elle-même tant de bruit, est le silence de tous les autres bruits" (Jankélévitch, 1978). Il s'agit de faire taire la voix d'autrui ou de la neutraliser en la masquant. L'auditeur-baladeur choisit de s'abstraire du monde en maîtrisant ce qu'il écoute et en se rendant le moins possible vulnérable aux événements sonores imprévisibles ou incontrôlables. Cette pratique du baladeur, en apparence anomique, constitue en fait un moyen dont dispose l'individu pour se "ressourcer" ; elle se donne comme une *parenthèse phono-relationnelle* affirmant le droit de l'individu à disposer épisodiquement de lui-même ¹⁴⁸.

Translocation

ABSENCE

L'écoute musicale dans l'espace public produit parfois des phénomènes de distraction qui affectent le cheminement de l'auditeur-baladeur. En focalisant son attention sur ce qu'il écoute, il s'absente momentanément de l'espace dans lequel il se trouve au point de poursuivre un trajet qui n'est pas le sien :

¹⁴⁸ Se tenir momentanément à distance de la société constitue parfois un acte salutaire à la fois pour l'individu et pour le corps social : "Le corps aux prises avec la musique est donc celui d'un homme en construction, d'un sujet qui s'élabore avec la médiation non exclusive de la technique. Il n'y a pas évacuation du social. Celui-ci reste prégnant et fondateur. Mais l'homme, un moment, est face à lui, dans un état de moindre sujétion, de moindre pesanteur." (Kouloumdjian, 1985)

"It's easy to get lost in music when you're walking along and forget what's going on, especially when you walk the same way everyday ." (I.13)

"C'est facile d'être perdu dans la musique quand vous marchez et que vous oubliez ce qui se passe, particulièrement quand vous faites le même trajet tous les jours."

ou bien :

"Sometimes, I don't pay as much attention to things, I just pass it you know... A couple of feet I passed a corner I was supposed to take but I just kept going on instead of turning. I think I just got to listen to the music. I forget to turn when I listen to the music. I just did this today, I walked straight instead of turning, then thought about it and I went back and turned. I was listening to upbeat music and I just kept going straight. I noticed it just a few feet after the corner, I stopped and said 'I don't want to go this way' and turned around ." (I.20)

"Parfois, je ne prête pas autant attention aux choses, je les passe juste, vous savez... J'ai passé de quelques pas un angle de rue que je devais prendre, j'ai continué à aller droit devant alors que je devais tourner. Je pense que j'écoutais simplement la musique. J'oublie de tourner quand j'écoute la musique. Ca m'est arrivé aujourd'hui, j'ai marché droit devant au lieu de tourner, puis j'y ai pensé et je suis revenu sur mes pas et j'ai tourné. J'écoutais une musique très rythmée et j'ai juste continué à aller droit devant. Je l'ai remarqué quelques pas après avoir passé l'angle de rue, je me suis arrêté et je me suis dit 'je ne veux pas aller par là' et je suis revenu sur mes pas."

La "perte" dans la musique se manifeste ainsi par la perte momentanée dans l'espace. Ce phénomène se déroule en quatre phases successives : dans un premier temps, l'auditeur focalise son attention sur ce qu'il entend tout en continuant à marcher mécaniquement ; dans un second temps, son "absence" musicale l'amène à poursuivre un trajet qui n'est pas le sien ; dans un troisième temps, il reprend conscience du lieu dans lequel il se trouve et interrompt sa marche ; dans un quatrième temps, il fait demi-tour, revient sur ses pas et retrouve sa direction d'origine. Tout se passe comme si le mouvement musical le poussait à marcher tout droit et lui traçait un chemin rectiligne, comme si à la dynamique musicale correspondait une dynamique motrice déterminée. La relation originale qui s'établit entre d'une part l'activité perceptive de l'utilisateur du walkman et son activité motrice met en jeu deux types d'événements. Le premier a trait au changement de direction de son trajet : ce n'est qu'à partir du moment où le marcheur doit bifurquer, prendre une rue adjacente à un carrefour que devient manifeste ce phénomène d'absorption. Le second a trait au changement de relation entretenu avec l'environnement urbain : c'est le "saut" d'attention du canal sonore au canal visuel qui ramène l'auditeur dans le lieu et l'amène à se resituer spatialement. Nous avons affaire ici à un phénomène de *relocalisation visuo-motrice* de l'auditeur-baladeur dans la mesure où c'est l'appréhension d'indices visuels non conformes à l'attente routinisée qui le rend présent au lieu dans lequel il se trouve.

Cette absorption de l'auditeur-baladeur se traduit aussi au niveau du souvenir que l'on conserve d'un déplacement un tant soit peu durable :

"There is a problem we have when we're driving, you can drive for... let's say 50 miles. Within these 50 miles, you don't remember 40 of those miles because they just sort of went by, that's what music also does ." (I.17)

"Nous avons un problème quand nous conduisons, vous pouvez conduire pendant...disons 80 kilomètres. Parmi ces 80 kilomètres, vous ne vous souvenez pas d'une soixantaine de ces kilomètres parce qu'ils sont passés en quelque sorte, c'est ce que fait aussi la musique."

ou bien :

"I think it's just escapism, it's just a way of shutting off the world for an hour or two or whatever you're doing. The world is still there but you don't pay as much attention to it anymore ." (I.10)

"Je pense que c'est juste de l'évasion, c'est juste une manière de se fermer au monde pour une heure ou deux. Le monde est toujours là mais vous n'y faites plus autant attention."

L'absorption, ou perte d'attention au monde environnant, intervient dans la structuration de la mémoire et modifie la perception du temps et de l'espace. Se rapprochant alors de la distraction, elle tend à gommer certains moments du trajet qui étaient plus particulièrement l'objet d'une écoute musicale et qui ne nécessitaient pas forcément une présence très marquée au lieu traversé. Ce type de "fermeture" qui repose sur l'activité perceptive et la capacité d'abstraction du sujet percevant au monde environnant n'est pas propre à l'auditeur-baladeur, elle existe dans toute pratique de cheminement ou de déplacement (Augoyard, 1979).

L'écoute au casque ne va pas toujours dans le sens d'une absence au lieu, elle peut au contraire activer l'attention visuelle de l'auditeur et lui permettre de régénérer son appréhension du paysage urbain. Un phénomène de synergie se produit alors entre l'écoute musicale et la vision paysagère :

"The surroundings are different with the headphones on. Sometimes, just to have a beautiful landscape everyday, it gets old and I don't realize what a beautiful place that I do live and that I lose it. I have ways of going to places and revitalizing my feeling about Seattle. I found that in Portugal, Portugal was so beautiful. Suddenly, I realized that there is as much as beauty here, the only is that I didn't look at it because I'm here everyday. So I've learned to look at, like across the street, I make myself look at all the variations in shades and then I get depth and perspective and then it becomes as beautiful as any place in the world. Sometimes, using a walkman is like going away and coming back and the walkman gives me this absence ." (I.5)

"L'entourage est différent avec les écouteurs en marche. Parfois, le fait d'avoir un paysage magnifique tous les jours, il devient vieux et je ne réalise pas la beauté de l'endroit dans lequel je vis, et je le perd. J'ai des manières d'aller dans des endroits et de revitaliser mes sentiments à propos de Seattle. J'ai trouvé ça au Portugal, le Portugal était tellement beau. D'un coup, j'ai réalisé qu'il y a autant de beauté ici, la différence est que je ne l'ai pas regardé parce que je suis ici tous les jours. Alors j'ai appris à regarder, comme de l'autre côté de la rue, je regarde toutes les variations dans les ombres et alors j'ai le sens de la profondeur et de la perspective et ça devient aussi beau que dans n'importe quel lieu du monde.

Parfois, utiliser un baladeur c'est comme partir loin et revenir, le baladeur me donne cette absence."

En produisant un contexte perceptif inhabituel, l'usage du walkman affecte le type de regard de l'auditeur et lui réapprend à voir des qualités de l'environnement visuel qu'il a banalisé au cours de son expérience passée. Le terme "absence" prend alors un tout autre sens que précédemment, il réfère à un voyage imaginaire de l'ordre du dépaysement et remet en cause le *taken for granted* de l'expérience visuelle routinisée. Le sentiment d'étrangeté qui s'en suit amène l'auditeur-paysagiste à saisir des détails et des configurations visuelles qui étaient jusqu'alors passés inaperçus ("je regarde toutes les variations dans les ombres et alors j'ai le sens de la profondeur et de la perspective"). En ce sens, l'écoute musicale constitue une véritable propédeutique du regard et renforce paradoxalement la présence au lieu.

ANAMNESE

La musique possède par ailleurs un pouvoir de remémoration des événements passés. L'écoute musicale amène parfois l'auditeur-baladeur à se rappeler d'autres lieux et d'autres circonstances dans lesquels il a écouté la même musique. Cet effet d'anamnèse plonge l'auditeur dans un espace-temps distinct de celui de sa présence physique par des associations entre le contenu de l'écoute au casque et les situations passées relatives à l'écoute du même morceau musical. Ce processus de symbolisation mobilise conjointement la mémoire sonore et la mémoire des lieux :

"I was trying to learn 'Blue Sky' by the Allman Brothers and I spent most of my time in a place called Chocolate Party and that really stuck inside my mind because I played that song over and over and over down there. I learned this song about 15 years ago but I know where I did it. Music brings back memories ." (I.17)

"J'essayais d'apprendre 'Blue Sky' par les Allman Brothers et je passais la plupart du temps dans un endroit appelé Chocolate Party et ça m'est vraiment resté dans la tête parce que je n'arrêtais pas de jouer cette chanson là-bas. J'ai appris cette chanson il a environ quinze ans mais je sais où je l'ai fait. La musique vous ramène des souvenirs."

Dans cet exemple, l'auditeur-baladeur a conscience de l'effet d'anamnèse du fait des circonstances tout à fait singulières dans lesquelles s'est déroulée l'écoute d'origine. D'une part, étant en situation d'apprentissage, l'usager du walkman a mis en jeu une écoute particulièrement active qui a mobilisé à ce moment là sa mémoire sonore. D'autre part, une série de répétitions ont favorisé l'association entre le morceau de musique et le lieu d'écoute : répétition de l'écoute d'un même morceau, répétition de la fréquentation d'un même lieu et répétition de la localisation de l'écoute (même morceau écouté dans le même lieu). L'association son-lieu est d'autant plus ancrée chez cet auditeur qu'il l'a inscrite antérieurement dans des pratiques effectives.

Certains auditeurs-baladeurs cherchent même à produire volontairement l'effet d'anamnèse en usant de ce procédé de répétition et en choisissant

scrupuleusement leurs morceaux de musique. Il s'agit pour eux de conserver une trace sonore d'une période ou d'un moment particulièrement heureux qu'ils auront le loisir de se remémorer au moyen de l'écoute musicale :

"There is music that is related to certain times in my life. Sometimes, in an important time of my life, I start listening to something a lot so that I have this piece of music to come back to an important reference that I can remember. Because the music evokes what happened at that time. So if I am listening to a piece of music a lot during a certain time, then I can get back." (I.12)

"Il y a des musiques qui sont liées à certaines périodes de ma vie. Parfois, à un moment important de ma vie, j'écoute quelque chose souvent afin d'avoir ce morceau de musique comme référence importante dont je me souviendrai. Parce que cette musique évoque ce qui s'est passé. Alors si j'écoute beaucoup un morceau de musique pendant un certain temps, alors je peux me remémorer cette période."

ou bien :

"If something real neat happens while I have it on, and a certain song is on, I correlate the song to the event and then I remember. Everytime I hear this song I remember what it happened. For example, when I listen to the Wings greatest hits, it reminds me of the ferry trip down to Alaska because I listened to it a lot, I was walking around the ferry trip with the headphones on... I do that almost with all of my songs, I pick up something special and it has a certain event to it tie to it ." (I.18)

"Si quelque chose de vraiment bien se passe pendant que j'écoute le baladeur, avec une certaine chanson, j'associe la chanson à l'événement et puis je me souviens. Chaque fois que j'entends cette chanson je me souviens de ce qui s'est passé. Par exemple, quand j'écoute les meilleurs morceaux des Wings, ça me rappelle le voyage en bateau que j'avais fait en Alaska parce que je les écoutais beaucoup, je faisais le tour du bateau avec les écouteurs...Je fais ça presque avec toutes mes chansons, je choisis un morceau particulier et il y a un certain événement avec lequel je peux le relier."

Si le caractère exceptionnel d'un événement vécu favorise ici sa mémorisation, l'écoute musicale permet de le remémorer plus facilement et de retrouver les tonalités affectives d'alors. Par ailleurs, l'association d'un moment heureux à une musique particulière est d'autant plus prégnante que le choix musical traduit le sentiment vécu à ce moment là. Les affinités de tonalités subjectives entre ce moment originaire et la musique participent de cet ancrage sonore du lieu. Paradoxalement, l'écoute au casque donne lieu à une *relocalisation phono-symbolique* de l'utilisateur du walkman au sens où l'écoute du morceau en question active l'imaginaire de l'auditeur et le ramène toujours virtuellement dans un même lieu. Si l'usage du baladeur relève d'une délocalisation de l'écoute (autonomie du lieu d'écoute par rapport à la perception musicale), il permet aussi à l'auditeur de se transporter dans des lieux connus qui ont marqués son expérience passée.

Contacts

Si l'écoute au casque médiatise le rapport de l'auditeur-baladeur à l'environnement urbain, elle constitue un instrument à partir duquel celui-ci règle son contact au lieu et à autrui. En s'appropriant le baladeur, l'auditeur agit sur ses conditions de perception et s'approprie l'espace-temps dans lequel il se trouve. Sans doute n'est-ce pas un hasard si le lexique du transport est le plus apte à rendre compte des procédures de mise en contact de l'auditeur-baladeur à l'espace urbain. En effet, c'est par sa mobilité spatiale et perceptive qu'il qualifie son inscription au lieu. Nous distinguons ainsi quatre types de contacts spatio-phoniques permettant de rendre compte des conduites d'appropriation territoriale de l'auditeur-baladeur : les "traversées sonores", les "dérives spatiales", les "sauts perceptifs" et les "envols imaginaires".

1. Les "traversées sonores" désignent le passage entre l'espace sonore du baladeur à celui de la ville. Dans de nombreux cas, l'usager du baladeur ne reste pas maître des conditions de sa perception sonore dans la mesure où certaines sources sonores urbaines particulièrement intenses viennent masquer les sons musicaux. Nous assistons alors à une détermination environnementale des limites du champ auditif de l'auditeur-baladeur. Si l'écoute au casque peut être parfois définie comme une pratique de déterritorialisation sonore, l'environnement urbain donne lieu à contrario à une reterritorialisation sonore de l'auditeur. Celle-ci relève soit de caractéristiques acoustiques de certains lieux urbains (zones de circulation intense, chantiers, etc.), soit de l'occurrence de certains événements sonores particulièrement bruyants (sirènes, avertisseurs, etc.).

2. Les "dérives spatiales" désignent les itinéraires et les positionnements singuliers adoptés par l'auditeur-baladeur. Les stratégies d'évitement des zones urbaines bruyantes, le retour sur ses pas quand le bon trajet a été momentanément "oublié" et le détournement de l'usage conventionnel des écouteurs requalifiant la place respective des acteurs en présence constituent quelques unes de ces dérives spatiales. Les liens entre l'écoute au casque et les pratiques spatiales observables sont donc multiples et variés, il relèvent soit d'une logique des "tours" (détour ou retour), soit d'une orientation du corps dans l'espace (latéralisation de la coprésence).

3. Les "sauts perceptifs" désignent des changements soudains de foyer d'attention. Illustrant la vulnérabilité perceptive de l'auditeur-baladeur, ces "sauts" peuvent se manifester au niveau sonore : agir sur les rapports variables d'intensité entre les sons du baladeur et les productions sonores de la ville (pause entre fragments musicaux qui réintroduisent momentanément l'environnement sonore urbain dans le champ auditif de l'auditeur, parenthèse phono-relationnelle qui neutralise volontairement l'accès sonore à autrui, ajustement du rapport d'intensité de manière à laisser filtrer les informations utiles à l'auditeur), faire osciller son attention sonore entre le contenu de l'écoute au casque et la parole d'autrui (cf. réorientation de l'action), ne prêter attention qu'aux informations disponibles qui sont

pertinentes au regard de l'activité en cours et de sa normalité. Ils peuvent aussi se manifester au niveau phono-visuel : reprendre contact avec l'espace traversé à l'aide d'une marque visuelle constituant un repère à partir duquel on se relocalise.

4. Les "envols imaginaires" consistent à associer une musique ou un fragment musical à un lieu et à s'y transporter par l'imaginaire. L'activité symbolique de l'auditeur-baladeur est alors mobilisée pour le transporter dans un espace-temps dont lui seul a accès. Nous avons affaire ici à la forme d'absence au lieu traversé la plus radicale. Bien que pas toujours manifeste, elle peut parfois s'observer à travers la gestuelle ou l'expression du visage de l'auditeur. Celui-ci est doublement transporté : premièrement par sa mobilité effective dans l'espace ; deuxièmement, par la translocation dont il est l'objet.

Ces opérations territorialisantes ne peuvent être comprises sans une intégration de la dimension temporelle en terme d'événements et de pauses. A l'appropriation de l'objet technique correspond une appropriation perceptive, motrice et symbolique de l'espace public. Une pratique d'écoute aussi partielle et singulière que celle de l'utilisateur du walkman réorganise ainsi l'espace et le temps urbains selon de multiples dimensions et permet de qualifier plus précisément le lien qui existe entre son écoute au casque et son appréhension des territoires "publics".

TRANSITION

Espace

La mise en marche du baladeur ne se fait pas dans n'importe quelles conditions. Un lien étroit existe entre le moment choisi pour commencer l'écoute au casque et le type d'activité et de lieu qui occasionne cette écoute. En particulier, les passages de l'intérieur (maison, bâtiment) à l'extérieur (espace public) et de l'extérieur à l'intérieur sont des moments tout à fait privilégiés dans l'usage du walkman. Une corrélation très forte est repérable entre la sortie et l'entrée de l'auditeur et respectivement la mise en marche et l'arrêt de l'objet. De nombreux auditeurs-baladeurs ont de véritables habitudes à cet égard ; ils effectuent une série d'opérations ayant un ordre défini, régulier. L'espace public est marqué d'un rituel d'accès caractérisé par un ordonnancement répété et conscient des seuils et des parcours permettant à l'usager du walkman de trouver sa place et de s'approprier cet espace ¹⁴⁹.

PORTES

La porte de la maison ou du bâtiment a une fonction de porte sonore. Elle est la fois transition de deux espaces à statut distinct (espace public et espace privé ou semi-public) et transition de deux espaces d'écoute différents. Quitter sa maison va souvent de pair avec la mise en marche du baladeur, et inversement, rentrer dans un édifice suppose l'arrêt de la machine sonore. La porte se donne ainsi comme le lieu d'une double articulation : public - privé et écoute "naturelle"- écoute au casque :

149 Comme l'a bien montré P. Sansot, l'appropriation de l'espace urbain débouche souvent sur une ritualisation fondée sur la répétition volontaire des actes quotidiens : "La ritualisation implique donc la répétition (mais non point la rigidité), l'attention aux gestes que l'on exécute, à la manière dont on s'y prend, alors que l'acte intelligent, rationnel multiplie les moyens, leur est en quelque sorte indifférent puisque l'on pose comme prioritaire l'accomplissement de la fin et l'économie des moyens mis en oeuvre. Mais alors n'est-elle pas relâchage, comment la distinguer des actes habituels, de la routine, de la vie répétitive que la société nous impose ? Il faut qu'elle ne s'accomplisse pas dans une totale distraction, qu'elle soit assumée, même si dans un premier temps elle est imposée, que le parcours accompli soit emprunt d'une nécessité interne, qu'à la limite il ne soit pas souhaitable de le bâcler, d'en raccourcir les délais." (Sansot, 1980)

"When I leave the house I turn it on, when I get to work I turn it off." (I.22)

"Quand je quitte la maison je le mets en marche (le baladeur), quand j'arrive au travail je l'arrête."

Si l'entrée et la sortie impliquent toutes deux une transition sonore, celle-ci n'est pas équivalente dans l'un ou l'autre sens. En effet, dans le premier cas il s'agit toujours d'interrompre l'écoute au casque tandis que dans le second cas il s'agit de la commencer. Paradoxalement, l'accès à l'espace public s'accompagne du début de l'écoute secrète alors que l'entrée dans un lieu fermé, domestique ou semi-public, se manifeste par une disponibilité de présence de la part de l'auditeur. L'usage du baladeur permet de distinguer le passage du seuil dans un sens ou dans l'autre ; ces deux sens possibles ne sont pas équivalents dans la mesure où ils mettent en jeu des opérations distinctes relatives à l'usage du baladeur.

Qu'en est-il de la relation entre le franchissement de la porte et la mise en marche du baladeur ? Où se situe précisément le seuil qui marque le changement d'écoute ? La porte de sortie se donne comme l'espace transitoire entre la préparation du baladeur et sa mise en marche :

"I usually put it on when I am at the door. I put them on when I'm passed the door or they are already on and as soon as I'm passed the door I turn it on." (I.26)

"Je le mets en marche d'habitude quand je suis à la porte. Je mets les écouteurs quand j'ai passé la porte ou bien ils sont déjà posés et aussitôt que j'ai passé la porte je le mets en marche."

L'écoute au casque commence donc dans l'espace public, une fois l'auditeur-baladeur sortie de la maison. Ce fragment différencie deux moments distincts dans l'utilisation du walkman : la pose des écouteurs (qui peut être faite avant ou après le passage de la porte) et le début de l'écoute au casque (qui ne commence qu'après son franchissement). Cette distinction permet de différencier la sortie de chez soi de l'entrée dans l'espace public. Fermer la porte de son domicile est encore une action de l'ordre du privé même si l'acteur se trouve physiquement à l'extérieur. La "mise en marche" peut être comprise aux deux sens du terme : comme le début du fonctionnement du baladeur et comme le début du déplacement piétonnier de l'usager (jusqu'alors il était tourné en direction de l'espace domestique). C'est seulement à partir du moment où commence l'audition musicale que l'individu admet entrer dans l'espace public. Le seuil entre espace public et espace privé se définit donc moins au niveau de l'accès physique (franchissement de la porte) que par le changement d'attitude perceptive opéré. Nous avons affaire ici à une *territorialisation perceptive paradoxale* au sens où la définition de la situation publique provient d'une modification de l'instrumentation sensorielle de l'acteur impliquant une accessibilité sonore restreinte conjuguée à une exposition visuelle au regard d'autrui.

Les diverses étapes transitoires sont bien décrites dans un fragment qui apporte aussi des compléments à l'interprétation que l'on peut donner de ce seuil spatio-perceptif :

"When I go to the door I usually stop and put it on. I hold it in my hand until I get out of the house and then put in the tape or try to set it before I get out and move this around my neck. When I get outside the door I lock it up, turn my walkman on and make sure everything is working, that everything is all plugged in. Sometimes I put it on before but that's kind of hard to say goodbye to the woman I live with (...) I usually take it off right before I go into the house. (...) (at work) I usually take it off right before I go into the building because I don't walk in with the walkman. I usually stop and say hi to the people I know there." (I.13)

"Quand je vais à la porte, habituellement je m'arrête et mets mon baladeur. Je le tiens dans ma main jusqu'à ce que je sorte de la maison, et puis je mets la cassette ou j'essaie de la préparer avant de sortir, et je pose mes écouteurs autour du coup. Quand je suis dehors je ferme la porte à clé, mets en marche mon baladeur et m'assure que tout marche bien, que tout est branché. Parfois je le mets en marche avant mais c'est assez difficile de dire au revoir à la femme avec qui j'habite (...) D'habitude je l'enlève juste avant d'arriver à la maison. (...) (au travail) Je l'enlève d'habitude juste avant d'entrer dans le bâtiment parce que je ne rentre pas avec le baladeur. D'habitude je m'arrête et dis bonjour aux gens que je connais là-bas."

Ce fragment valide l'hypothèse selon laquelle l'auditeur-baladeur change d'attitude perceptive une fois sortie de chez lui. Le lien sonore qui le relie à l'espace domestique doit pouvoir être maintenu jusqu'au dernier moment, c'est-à-dire jusqu'au franchissement de la porte. De même, l'arrivée dans un lieu fréquenté quotidiennement (le lieu de travail) implique une préparation préalable : l'auditeur met fin à l'écoute au casque avant d'entrer dans le bâtiment. L'usage du walkman révèle le statut différencié que l'on donne à la parole selon le type d'espace dans lequel on se trouve. Alors que dans les lieux où l'on séjourne il semble à propos de rester phoniquement accessible, dans les espaces de transit, de déplacement, cette disponibilité paraît moins nécessaire. Une première modalité des transitions spatiales peut être dégagée : nous appelons "porte sonore" un point-frontière à partir duquel un changement s'opère dans la disponibilité phonique du citoyen. Nous parlons de porte sonore dans la mesure où ce point-frontière se traduit pratiquement dans la dimension phatique de la communication sonore, qu'il s'agisse des conditions d'ouverture ou de clôture du contact sonore avec autrui.

Les auditeurs-baladeurs qui usent des transports en commun, et du bus en particulier, interviennent aussi consciemment et momentanément sur les conditions de l'écoute. Là encore, l'entrée dans un lieu fermé dans lequel se trouve un interlocuteur potentiel entraîne une modification de la conduite perceptive de l'auditeur :

"When I am getting on the bus I usually turn it off so I can hear the bus driver if he needs to talk to me." (I.14)

"Quand je rentre dans le bus j'arrête d'habitude mon baladeur afin de pouvoir entendre le conducteur s'il a besoin de me parler."

L'accès au bus s'accompagne d'un changement temporaire et localisé de l'ordre de l'interaction dans la mesure où l'auditeur-baladeur reconnaît explicitement à autrui (le conducteur du bus) le droit d'interférer avec son écoute secrète. La transition spatiale va de pair avec la redéfinition de la

situation sociale ; l'utilisateur du walkman s'engage au sein de la situation en se rendant potentiellement accessible verbalement ¹⁵⁰. Nous avons affaire ici à la conjonction d'une double "prise de position", au sens interactionnel ¹⁵¹ du terme et au sens strictement spatial. Prendre position dans le bus implique à la fois une pratique spatiale (accès à un espace par le franchissement d'un seuil) et une reformulation du cadre de participation de et par l'acteur concerné.

La perception visuelle de la situation spatiale dans laquelle se trouve l'auditeur-baladeur l'aide à anticiper ses actes et à se préparer aux transitions qu'il va devoir affronter :

"I just leave my walkman in my back pack and when I get to the bus stop, a first time I take it out, put it on, listen to it until the bus closes, turn the volume down, turn the tape off, get into the bus, sit down and turn it back on. I listen to it until my bus stop comes close, then I turn it off, put it back before my bus stop and then get off the bus." (1.14)

"Je laisse mon baladeur dans mon sac et quand j'arrive à l'arrêt de bus, je le sort une première fois, je le mets en marche, je l'écoute jusqu'à ce que le bus se rapproche, baisse le volume, arrête la cassette, rentre dans le bus, m'assoie et je le remets en marche. Je l'écoute jusqu'à ce que mon arrêt de bus se rapproche, alors je l'arrête, je le range avant que mon bus s'arrête et sort du bus."

Cet exemple permet de discerner une séquentialisation de l'écoute au casque en fonction du déplacement dans l'espace de l'auditeur. Une double lecture de ce fragment est possible selon que l'on privilégie la dimension temporelle (cycles répétés : durée de l'écoute au casque et arrêt du baladeur) ou la dimension spatiale (attente-accès-trajet-sortie du bus). Plus précisément, une isomorphie est repérable entre les séquences d'écoute et leur spatialisations respectives : a) écoute au casque-attente du bus ; b) arrêt du baladeur-accès au bus ; c) écoute au casque-trajet du bus ; d) arrêt du baladeur-sortie du bus. L'articulation entre les pratiques spatiales et les pratiques temporelles de l'auditeur-baladeur dans l'espace public est ainsi définissable en terme de conjonction du contexte spatio-temporel.

PONTS

Les transitions spatiales de l'auditeur-baladeur ne s'expriment pas toujours par des changements radicaux d'utilisation du walkman. Une continuité sonore peut être recherchée dans le passage d'un lieu à un autre. L'écoute au casque permet en effet d'établir un "pont sonore" entre l'espace domestique et l'espace public :

¹⁵⁰ L'engagement *au sein* de la situation qualifie la façon dont un individu prend en main ses actes localisés, c'est-à-dire appartenant en propre à la situation dans laquelle il se trouve.

¹⁵¹ Selon E. Goffman, la position renvoie à l' "attitude que nous prenons à l'égard de nous-mêmes et des autres présents, telle qu'elle s'exprime dans la manière dont nous traitons la production et la réception d'une énonciation" (Goffman, 1987).

"I put them on in the house when I get ready to get out, I'll snap on my pennypack, it's the last thing I do before I leave my house, take my pennypack, slide my walkman on to the belt, put my headphones on, walk to the door and make sure that my door is locked and flip it on, and then I go. I'll close the door before listening to the music unless while I was getting ready there was a good song on the radio and then I'll turn it on right away so that I can keep listening to it." (I.18)

"Je les mets en marche dans la maison quand je suis prêt à partir, je prend mon sac, c'est la dernière chose que je fais avant de quitter la maison, je prend mon sac, j'attache mon baladeur à la ceinture, mets mes écouteurs, marche à la porte et m'assure que la porte est fermée à clé et enfile la cassette, et puis je part. Je ferme la porte avant d'écouter de la musique à moins qu'au moment de me préparer il y ait une bonne chanson à la radio et alors je la met tout de suite (au baladeur) afin de pouvoir continuer à l'écouter."

L'environnement sonore de l'auditeur tend à s'uniformiser au sens où un même programme musical écouté chez soi se prolonge dans la rue. Cela est possible dans la mesure où le baladeur, objet transportable avec soi, permet de dissocier la présence physique dans un lieu des modalités d'écoute. Cette décontextualisation spatiale de l'écoute au casque se traduit pratiquement par le "pont sonore" qui s'établit entre l'intérieur et l'extérieur. Nous appelons "pont sonore" le dispositif d'écoute favorisant le passage d'un seuil spatial sans qu'une requalification de l'espace sonore de l'auditeur soit pour autant effectuée. Contrairement à la "porte sonore" qui marque le franchissement d'un seuil par la modification radicale du contexte d'écoute, le "pont sonore" établit une continuité sonore indépendamment des lieux traversés. La perception sonore s'autonomise par rapport au déplacement dans l'espace ; le temps de l'écoute (continu) se déroule parallèlement au cheminement (franchissement de seuils) sans que l'un affecte l'autre. Nous avons affaire ici à une *déterritorialisation sonore* de l'espace public dans la mesure où l'auditeur-baladeur neutralise les délimitations sonores entre l'espace domestique et l'espace public en établissant une continuité d'écoute entre ces deux types d'espace. Cette homogénéisation perceptive des différents espaces sonores tend à neutraliser l'identité sonore des lieux.

Cette éventualité n'est toutefois possible que grâce à une opération de raccordement sonore liée au moment précis à partir duquel l'écoute au casque commence. Cette opération repose sur deux aspects connexes : l'arrêt de la radio domestique donne lieu à la mise en marche immédiate du baladeur, le choix de la station de radio du walkman repose sur l'écoute radiophonique antérieure. Le pont sonore s'inscrit à la fois dans un mouvement de rétrospection (l'écoute passée affecte le choix de la station de radio) et d'anticipation (la mise en marche du baladeur anticipe la sortie de l'auditeur).

Parfois, un chevauchement momentané se produit entre la diffusion radiophonique domestique et la diffusion du même programme par le baladeur :

"Sometimes I listen to King FM on the radio at home. If it's still on and I turn the King FM on my walkman because I am going to work, if I tune in that radio station

while my radio is still on, that causes that amplification. It's almost like when you're in a cave and you yodel or make a sound, you know, it's amplified. It's more amplified, I turn off the other radio and I just have the walkman." (1.24)

"Parfois j'écoute *King FM* à la radio à la maison. Si c'est toujours en marche et que je mets *King FM* sur mon baladeur parce que je vais au travail, si je règle ma station de radio pendant que ma radio est toujours en marche, ça produit de l'amplification. C'est presque comme quand vous êtes dans une cave et vous "yodeler" ou faites un son, vous savez, c'est amplifié. C'est plus amplifié, j'arrête l'autre radio et j'ai juste mon baladeur."

Ce moment de l'écoute au casque rend compte d'une forme tout à fait particulière de mixage de présence qui est de l'ordre de la redondance sonore. Cette redondance consistant à entendre les mêmes informations provenant de deux sources sonores distinctes produit un effet d'amplification sur l'auditeur-baladeur. Ce phénomène place l'utilisateur du walkman dans l'incapacité d'identifier les lieux par les sons dans la mesure où il ne peut ni distinguer ni localiser les sources sonores ¹⁵². Les caractéristiques acoustiques des sons entendus par l'intermédiaire du baladeur ou de la radio domestique étant pratiquement identiques (rythmicité, timbre, fréquences), aucun indice sonore ne permet de différencier ni de spécifier une source sonore d'une autre. Le type d'amplification dont nous avons affaire ici constitue à ce titre un exemple tout à fait singulier de neutralisation du pouvoir territorialisant du son.

ECHANGEURS

Une troisième forme d'organisation spatio-phonique est enfin repérable : elle consiste à ajuster le volume sonore du baladeur en fonction du déplacement dans l'espace. Il s'agit moins de marquer les seuils spatiaux par un changement radical d'instrumentation sonore (mise en marche-arrêt du baladeur) ou de neutraliser les qualités sonores d'un lieu (autonomisation de l'écoute au casque par rapport au déplacement) que de moduler les conditions d'écoute en fonction du contexte sonore du lieu :

"If I have to turn the volume up because of the traffic noise when I get out of the bus, then I'll have to turn it back down when I get into the building or sometimes even before because it's pretty quiet here, so I don't need it very loud." (1.23)

"Si je dois monter le volume à cause du bruit de la circulation quand je sort du bus, alors j'aurai à le baisser quand je rentre dans le bâtiment ou parfois même avant parce que c'est assez calme ici, alors je n'ai pas besoin de l'avoir très fort."

Ou bien :

¹⁵² Comme le montre J.F. Augoyard, le marquage sonore de l'espace à partir duquel se différencient des territoires suppose une capacité à sélectionner et localiser des sources sonores (Augoyard, 1987). L'amplification évoquée dans ce fragment est de l'ordre de l'ubiquité au sens où elle ne peut s'expliquer que par la confusion entre diverses sources sonores non localisables clairement.

"From outside, when I get into the house, I will turn the volume down. If I am in the house and I am going outside, I will turn it up, as soon as I passed the door I will put the headphones on. When I am leaving the building I adjust the volume, I put it a little bit louder." (I.28)

"De dehors, quand j'arrive à la maison, je baisse le volume. Si je suis dans la maison et que je vais dehors, je le monte, aussitôt que j'ai passé la porte je mets mes écouteurs. Quand je quitte le bâtiment j'ajuste le volume, je le mets un peu plus fort."

Le déplacement de l'auditeur et l'usage qu'il fait de son baladeur s'informent mutuellement en fonction des caractéristiques sonores de l'environnement urbain. Le lien qui s'établit entre la situation spatiale de l'auditeur et sa situation sonore repose sur un troisième terme jusqu'alors absent dans les deux autres formes d'organisation spatio-phonique : les productions sonores de l'espace public. L'ajustement du volume sonore du baladeur révèle en effet la prise en compte par l'utilisateur du walkman du contexte sonore du lieu dans lequel il se trouve ; les transitions spatiales questionnent moins les conditions d'usage du baladeur (mise en marche ou arrêt) que ses modalités d'usage (réglage du volume sonore).

Nous parlons dans ce cas d' "échangeur sonore" au sens où le déplacement de l'auditeur peut produire momentanément un renversement du rapport figure-fond : l'accès à l'espace public se traduit par un masquage des sons du baladeur et par l'émergence de signaux sonores provenant de l'extérieur. Les "sons du dehors" qui étaient perçus jusqu'alors comme un bruit de fond deviennent prépondérants et les productions électroacoustiques passent inversement au second plan. L'ajustement du volume sonore consiste à neutraliser cette instabilité du rapport figure-fond et à maintenir tout au long du trajet la même configuration sonore (conservation du rapport d'intensité qui définit les sons électroacoustiques comme figures et les "sons du dehors" comme fond).

Cette modalité d'usage du baladeur suppose la prise en compte de la dimension temporelle des productions sonores urbaines. L'ajustement du volume sonore ne se produit par dans n'importe quelle circonstance, il intervient en fonction des événements sonores du moment :

"I would put the headphones before I walk out of my house. Just as I am walking out I usually search the radio station, I adjust the volume and stuff so it's not too loud or not too soft, because there might be a car noise or something, so I might need to turn it a little louder, just get it right to the situation." (I.20)

"Je mets les écouteurs avant de sortir de la maison. Juste quand je sort, je cherche habituellement la station de radio, j'ajuste le volume afin que ce ne soit ni trop fort ni trop faible, parce qu'il peut y avoir le bruit d'une voiture ou quelque chose comme ça, alors j'aurai besoin de le mettre un peu plus fort, juste le mettre en accord avec la situation."

Cette opération renvoie à une "démétabolisation" de l'espace sonore de l'auditeur-baladeur ; la métabole sonore désignant l'incapacité du sujet percevant à désigner de manière un tant soit peu stable ce qui est figure et ce

qui est fond sonore ¹⁵³. Pour l'auditeur-baladeur, se "mettre en accord avec la situation" consiste à stabiliser le rapport d'intensité entre les sons du baladeur et les productions sonores urbaines. Le réglage d'intensité permet de maintenir la prépondérance des productions électroacoustiques sans pour autant nécessairement masquer les bruits urbains. L'auditeur cherche plutôt à trouver l'écart d'intensité minimal entre ces deux types de productions sonores (cf. "ni trop fort ni trop faible", "un peu plus fort"). Nous assistons ici à une *reterritorialisation sonore* de l'espace urbain au sens où l'utilisateur du walkman opère un nouvel agencement de l'espace fondé non plus sur les strictes délimitations spatio-visuelles mais sur la hiérarchisation de plans sonores superposés. En établissant un lien direct entre la localisation de l'auditeur et l'occurrence d'événements sonores contingents, cette forme d'organisation spatio-phonique est constamment réélaborée par l'auditeur. Par la prise compte du contexte sonore local et circonstancié, le territoire sonore de l'auditeur-baladeur est codéterminé par sa mobilité dans l'espace et par ses interventions sur l'intensité sonore du walkman.

Interaction

La seconde forme de transition s'applique au domaine de l'interaction sociale. Elle concerne la mise en contact de l'auditeur-baladeur avec autrui, les circonstances et le moment précis d'ouverture de l'échange. Cette phase transitoire est d'autant plus intéressante à étudier qu'elle permet de remettre en cause le présupposé selon lequel l'utilisateur du walkman cherche à se couper totalement des autres. Comme nous allons le voir, non seulement l'écoute au casque n'empêche pas l'établissement du contact avec autrui mais elle donne lieu à des situations qui favorisent, voire provoquent, l'échange interpersonnel. Ces moments transitoires offrent un second intérêt dans la mesure où ils permettent de rendre compte de procédés pratiques à partir desquels un échange implicite et inconscient devient explicite, voire intentionnel. Comment s'amorce le processus d'interaction avec un auditeur-baladeur ? En quoi l'usage du baladeur constitue-t-il un moyen d'embrayer des situations d'échange explicite avec autrui ?

¹⁵³ La figure de métabole désigne un processus dans lequel les éléments d'un ensemble entrent en rapport de permutations et de combinaisons hiérarchisés sans qu'aucune configuration ne soit durable. Au niveau sonore, l'effet de métabole met en jeu deux critères fondamentaux : celui de l'instabilité de la structure perçue dans le temps et celui de la distinctibilité des parties ou de l'ensemble dans une composition sonore donnée. Cet effet "est culturellement signifiant dans la perception de l'environnement sonore collectif. Le sentiment de masse ou de densité est parfois corollaire ; il renvoie à une co-production du milieu sonore où chacun produit des sons aléatoirement et où l'ensemble des sons émis peut être entendu comme une émanation de la société." (Répertoire des effets sonores, Tome II, 1988)

CONTAGION

Par la forme particulière et inattendue que prennent ses conduites en public, l'auditeur-baladeur amène autrui à réagir à ses propres expressions. L'originalité de ces conduites vient du fait qu'elles produisent des "ruptures de cadre" qui ont pour conséquence une redéfinition des niveaux d'engagement de chacun ¹⁵⁴. Une première manière de contrevenir à la règle d'"inattention civile" qui régit les normes de conduite dans l'espace public consiste à perdre le contrôle de ses impressions dans une situation qui habituellement le requiert. Le sourire à des inconnus en constitue un bon exemple :

"The few time that I have biked home from the YMCA, feeling relaxed because I have done exercice, I found that people will smile at me because maybe I am smiling too because I am listening to music and I am having fun. So it's kind of contagious and it will rub off at people around you, and I found that people smile back at you. " (I.15)

"Les quelques fois où je suis rentrée du YMCA, me sentant détendue parce que j'avais fait de l'exercice, j'ai trouvé que les gens me souriaient peut être parce que je souriais aussi parce que j'écoutais de la musique et que ça m'amusais. Alors c'est plutôt contagieux et ça se diffuse auprès des gens autour de vous, et j'ai remarqué que les gens me souriaient en retour."

En ne maîtrisant plus complètement ses impressions, l'auditeur-baladeur manifeste à autrui un contenu subjectif qui habituellement reste hors d'atteinte des individus coprésents. L'écoute au casque a tendance à provoquer un surcroît d'implication émotionnelle non pas dans la relation elle-même mais indépendamment d'elle. L'utilisateur du walkman ne sourit pas à autrui, il se limite à sourire. Cette absence d'adresse du sourire traduit l'absorption de l'auditeur dans son écoute en même temps qu'elle amène autrui à se repositionner vis-à-vis de son acteur. Cette expression du visage constitue paradoxalement une marque du détachement de l'auditeur par rapport à la situation (sourire "absent") et une manière d'enclencher un engagement accru de la part d'autrui (sourire "embrayeur"). Au "mésengagement" de l'un correspond le "surengagement" de l'autre au sens où ce dernier ne peut pas rester un simple observateur de cette expression faciale. D'un point de vue interactionnel, ce phénomène de contagion du sourire s'explique par le fait que l'auditeur-baladeur s'expose à autrui, se rend vulnérable en apparence et amène autrui à en faire de même afin de sauvegarder la face du premier. Nous avons affaire à une *contagion de surface* dans la mesure où c'est moins le contenu émotionnel qui est mis en

¹⁵⁴ Comme le montre très bien E. Goffman : "un cadre ne se contente pas d'organiser le sens des activités ; il organise également des engagements. L'émergence d'une activité inonde de sens ceux qui y participent et ils s'y trouvent, à des degrés divers, absorbés, saisis, captivés. Tout cadre implique des attentes normatives et pose la question de savoir jusqu'à quel point et avec quelle intensité nous devons prendre part à l'activité cadrée. (...) Selon les circonstances, il faudra donc s'entendre sur des limites acceptables, sur une définition de l'engagement et du niveau d'engagement, que nous pourrions juger insuffisant ou excessif." (Goffman, 1991)

jeu dans l'échange que la similitude de forme d'expression entre les acteurs en présence.

Une autre manière de se détacher de la situation, de marquer son absence à ce qui se passe et d'user démesurément du pouvoir de distraction se traduit aussi dans l'expression gestuelle de l'usager du walkman :

"Sometimes, if I am not paying attention and it's a good song, I'll dance a little bit. It has to be a good dance song and I have to be not really thinking about where I am. When people start noticing me I get embarrassed and I quit. I did that once, it was very late at night and I was walking to one of the public places and I was listening to a song and kind of dancing, and this guy came up to me and he was really drunk and he started dancing too and I was very embarrassed then, so I got away from him and I ran away. " (I.23)

"Parfois, si je ne fais pas attention et que c'est une bonne chanson, je danse un peu. Ca doit être une bonne chanson dansante et il ne faut pas que je pense vraiment à où je suis. Quand les gens commencent à me remarquer, je suis embarrassée et j'arrête. J'ai fait ça une fois, c'était très tard dans la nuit et je marchais dans un de ces lieux publics et j'écoutais une chanson et je dansais, et ce gars est venu à moi et il était vraiment ivre et il a commencé à danser aussi et j'étais très embarrassée alors je me suis dégagée de lui et je me suis enfuit en courant."

Pour aussi exceptionnel que soit cet événement, il permet de rendre compte d'un second phénomène de contagion consistant à adopter la même forme d'expression qu'autrui et à favoriser ainsi la prise de conscience des conséquences des actes de l'acteur. En dansant en public, non seulement l'auditeur-baladeur se donne manifestement en représentation mais il porte atteinte à l'ordre de l'interaction en se comportant de manière excessivement familière, en négligeant sa tenue. En outrepassant les règles de conduite en vigueur dans l'espace public il laisse à autrui deux possibilités : celle de rétablir la normalité de la situation par l'exercice du regard (menace contre l'ordre moral) et celle d'en faire de même à son détriment (menace à son intégrité corporelle). Si dans les deux cas la réaction d'autrui amène l'arrêt de l'activité en cours, cet arrêt met en jeu des processus foncièrement différents. Dans le premier cas, c'est la contrainte normative exercée par les autres qui oblige l'acteur à prendre conscience de la nature de ses actes et du discrédit qu'il porte sur lui-même. Dans le second cas, c'est l'imitation d'un comportement similaire qui oblige l'acteur à prendre conscience des conséquences de ses actes et du danger qu'ils représentent pour lui-même. Nous parlons ici de *contagion transgressive* au sens où l'initialisation et l'imitation d'une conduite anormale peut avoir pour conséquence ultime la transgression du territoire personnel de l'investigateur de cette contagion.

Enfin, l'anormalité de la conduite de l'auditeur-baladeur peut donner lieu à un enchaînement des réactions de la part des acteurs en présence:

"Sometimes when you're standing in a lift line, you're kind of rocking out, you turn around and people are just smiling or laughing at you, you just kind of smile. " (I.8)

"Parfois, quand vous attendez un ascenseur, vous vous déhancez en quelque sorte, vous vous agitez et les gens sourient ou rient de vous, vous souriez juste."

ou encore :

"About two years ago, I was wearing my walkman and just listening to this song, the first time I had ever heard it, I was very excited about it and so I started dancing a little bit and then I suddenly noticed, because I had the volume way up, I heard some laughing, very loud laughing and a bunch of people around me. I started to laugh just dancing to this music. They didn't hear, I was the only one hearing it and I was just dancing. I was so embarrassed ! I turned off my radio and I returned to work after that. " (I.16)

"Il y a environ deux ans, je portais mon baladeur et j'écoutais cette chanson, c'était la première fois que je l'entendais, j'étais très excitée et j'ai commencé à danser un peu et alors j'ai réalisé d'un coup, parce que le volume était très fort, j'ai entendu des rires, des rires très forts et un groupe de gens autour de moi. J'ai commencé à rire en dansant sur cette musique. J'étais tellement embarrassée ! J'ai arrêté ma radio et je suis retournée au travail après ça."

L'expression kinésique de l'utilisateur du walkman entraîne une modification du degré d'engagement des spectateurs bien qu'ici la forme de cet engagement ne soit pas similaire à celle de son initiateur. Toutefois, un rapprochement peut être fait au niveau du registre émotionnel. L'émotion est en effet exprimée à la fois par l'utilisateur du walkman et par autrui. La forme prise par la réaction d'autrui peut sans doute être expliquée par les propriétés situationnelles dans lesquels un tel échange se déroule. Le cadre de l'interaction est de toute évidence beaucoup plus informel que celui du cas précédent où les individus limitaient leur engagement à un simple échange de regard ¹⁵⁵. Le processus d'échange mis en jeu dans de telles situations se déroule en plusieurs phases : une phase d'exposition de l'auditeur-baladeur au regard d'autrui, une phase de réaction manifeste de leur part et une phase de réajustement de la conduite du premier qui prend la même forme que celle d'autrui (les rires ou les sourires). Nous avons affaire ici à une *contagion interactive* au sens où la similitude de la forme d'expression des acteurs en présence ne s'actualise que dans un second temps, à partir du moment où l'auditeur-baladeur prend conscience de la réaction des autres et réajuste son comportement en fonction du type d'expression manifesté par autrui. En adoptant la même conduite que les autres et rétablissement ainsi un même degré d'engagement qu'eux, l'utilisateur du walkman parvient à garder la face et à mettre fin à la situation d'embarras qu'il a provoquée.

PROVOCATION

Une seconde manière d'enclencher un processus d'échange explicite consiste à porter atteinte au territoire sonore d'autrui sans forcément que cette violation soit volontaire ou intentionnelle. Si les écouteurs laissent filtrer le contenu sonore de l'écoute au casque, les auditeurs-baladeurs ne

¹⁵⁵ E. Goffman distingue à cet égard divers degrés de formalité des situations de coprésence : les situations mettant en jeu un échange formel dans lesquelles prévaut la "tension" (*tightness*) et les situations plus informelles dans lesquelles prévaut le "relâchement" (*looseness*) (Goffman, 1963).

prennent conscience de ce filtrage qu'à partir du moment où autrui exprime la gêne qu'il ressent. L'expérience répétée d'une telle situation rend l'usager du walkman plus attentif à la gêne qu'il peut provoquer mais ne lui permet pas toujours d'anticiper celle-ci. Le contexte sonore du moment et le bruit de fond ambiant varie d'un moment à un autre, d'un lieu à un autre et rend bien souvent l'auditeur-baladeur incapable d'évaluer immédiatement ce qu'il laisse entendre de son écoute au casque. La gêne ressentie par autrui peut être manifestée directement par l'adresse verbale :

"Sometimes people can hear me in the bus, but not usually. One time the bus driver told me to turn it down. It was bagpipe music, I don't know what she was hearing. She did tell me to turn it down. It must have been too loud, I couldn't hear anything that anyone would say. I turned it off. I had no reaction from anyone else." (I.12)

"Parfois les gens peuvent m'entendre dans le bus, mais rarement. Une fois la conductrice du bus m'a dit de le baisser. C'était de la cornemuse, je ne sais pas ce qu'elle entendait. Elle m'a dit de la baisser la musique. Ca devait être trop fort, je ne pouvais pas entendre ce que les gens disaient. Je l'ai arrêté. Je n'ai pas eu de réaction de quelqu'un d'autre."

Sans doute n'est pas un hasard si c'est la conductrice du bus qui se permet d'intervenir auprès de l'auditeur-baladeur. La position privilégiée qu'elle occupe par rapport à ce lieu lui donne le droit de faire respecter l'"ordre de l'interaction sonore". Ce type d'espace public est en effet soumis à un certain nombre de règles d'usage dont la conductrice du bus est la garante. Aux Etats-Unis, ces règles d'usage sont clairement affichées à l'entrée du bus et parmi celles-ci figurent l'interdiction d'utiliser des machines sonores pouvant porter atteinte au confort d'autrui. L'ordre de l'interaction sonore est rétabli du fait qu'un individu particulier a le droit et le devoir d'intervenir quand ces règles sont enfreintes.

Souvent, la violation du territoire est interprétée par autrui comme une provocation de la part de l'auditeur-baladeur et donne lieu à une réaction violente en retour. A l'agression sonore de l'un correspond l'agression visuelle, voire corporelle de l'autre :

"I had a couple of people who got angry, I didn't know that I had it as loud as I did, somebody was sitting at the bench and I didn't realize they could hear me until they gave me these horrible hate looks, and then I began... 'I wonder if they can hear that?' So after that I was more careful because I don't want to annoy people." (I.24)

"J'ai eu deux personnes qui se sont mises en colère, je ne savais pas que j'avais mon baladeur aussi fort, quelqu'un était assis sur le banc et je n'ai pas réalisé qu'il pouvait m'entendre jusqu'à ce qu'il me lance ces horribles regards de haine, et alors j'ai commencé...je me demande s'ils peuvent entendre ça ? Alors après je faisais davantage attention parce que je ne veux pas embêter les gens."

ou bien :

" *Somebody just got pissed off and was ready to hit me so I just turned the volume down. This old lady was ready to smash me in the mouth because my music was too loud and it was disturbing her.*" (1.27)

"Quelqu'un a été vraiment embêté et était prêt à me frapper alors j'ai baissé le volume. Cette vieille femme était prête à me donner une claque parce que ma musique était trop forte et que ça la gênait."

La violence des réactions de la part des individus coprésents s'explique si l'on suppose que l'offense territoriale est interprétée comme un acte intentionnel de l'auditeur-baladeur. Une équivoque semble exister entre l'usager du walkman et autrui. Le premier interprète cette violation comme la conséquence de son absence de maîtrise sur son écoute ("je ne savais pas que j'avais mon baladeur aussi fort") alors que les seconds l'interprètent comme un acte intentionnel non légitime. Nous avons affaire ici à une *territorialisation phono-situationnelle incontrôlée* au sens où l'auditeur maîtrise effectivement son environnement sonore personnel sans pour autant maîtriser celui qu'il produit pour autrui. En produisant une situation inacceptable pour autrui, l'usager du walkman amène ce dernier à se positionner par rapport à cette pratique d'écoute et à intervenir pratiquement sur l'usage du baladeur. L'organisation concertée de la situation de coprésence passe alors par la gestion collective des conditions et des modalités d'usage du baladeur. L'écoute au casque, considérée habituellement comme une pratique d'ordre strictement individuelle, devient le point d'ancrage à partir duquel se structure la séquence d'interaction et la perspective d'actions de chacun.

Parole

La troisième forme de transition s'applique aux échanges de paroles, ou plutôt devrions nous dire aux contacts verbaux. Comme nous allons le montrer, l'usage du baladeur implique une grande diversité dans l'établissement du contact entre interlocuteurs. Toute une palette de situations avec un auditeur-baladeur est possible, allant de l'échec du contact verbal au déroulement d'un dialogue prolongé. L'écoute au casque est non seulement un dispositif qui peut empêcher l'échange langagier mais aussi un dispositif qui peut le provoquer et qui donne lieu à des processus originaux d'interaction verbale. Nous allons donc nous intéresser à la fois aux manières de rentrer en contact avec un auditeur-baladeur et aux caractéristiques du déroulement de l'échange quand le contact a pu être établi.

CONTACT

Les usagers du walkman font part d'expériences se soldant par un échec du contact. L'écoute au casque peut parfois empêcher d'entendre des appels adressés à l'auditeur-baladeur dans la rue. Deux cas de figure font prendre conscience de ce phénomène : soit l'individu a lui même tenté d'établir le contact avec un autre usager du walkman, soit on lui a fait part ultérieurement de cet échec dont il était le destinataire :

"I saw my boyfriend walking in the street and he was walking very fast and I had a hard time catching him up with him and getting his attention, I kept yelling at him and he never heard me at all ." (I.13)

"J'ai vu mon ami qui marchait dans la rue et il marchait très vite et j'ai eu beaucoup de mal à le rattraper et à attirer son attention, je n'ai pas cessé le l'appeler en criant et il ne m'a pas du tout entendu."

ou bien :

"Sometimes, friends say they see me and I don't answer, I don't hear them yelling at me or something. I assume it's because of the headphones ." (I.19)

"Parfois, des amis me disent qu'ils me voient et que je ne répond pas, je ne les entend pas quand ils m'appellent en criant. Je suppose que c'est à cause des écouteurs."

Dans les deux cas, nous avons affaire à une tentative avortée essayant de pallier la distance physique à l'aide d'une action sonore. Cette manière d'établir le contact essaie de combler l'absence de proximité corporelle à l'aide d'un médium habituellement effectif à distance. Les exemples donnés ci-dessus permettent de questionner le rapport existant entre le contact interpersonnel et le territoire sonore de chacun. Le contexte de l'écoute au casque possède quelques similitudes avec celui des environnements urbains bruyants en cela qu'il tend à neutraliser les distances sonores en intervenant sur les conditions de réception de signaux acoustiques. Toutefois, en produisant des conditions de réception sonore différentes pour l'auditeur-baladeur et pour autrui, l'écoute au casque crée des situations d'interpellation problématiques et incertaines quand à leur résultat. En effet, le locuteur n'a aucun moyen de connaître préalablement le degré d'accessibilité sonore de l'auditeur (qui dépend du réglage du volume sonore du baladeur) ; le seul moyen dont il dispose est de tenter l'appel au risque ne pas être entendu ¹⁵⁶. Nous avons affaire ici à une tentative de contact par essai à résultat incertain.

Cet échec du contact sonore peut donner lieu à une action de remplacement jouant sur d'autres modalités sensorielles. Moyennant un effort véhiculaire non négligeable, l'acteur se donnera les moyens d'établir le contact coûte que coûte en étant sûr du résultat :

"Sometimes, people that I know are yelling at me from across the street and I don't notice it. Either they run across the street and catch up with me and hit me on the shoulder or I don't see them at all. Once I was totally surprised because one

¹⁵⁶ A. Schutz considère que les différences de perspectives individuelles peuvent être dépassées par l' "idéalisation de l'interchangeabilité des points de vue" qu'il définit ainsi : "J'admets -et je suppose que mon semblable fait de même- que si je change de place avec lui de telle sorte que son "ici" devienne le mien, je serai à la même distance des choses et les considérerai avec la même typicalité qu'il le fait lui-même actuellement ; en outre, les mêmes choses qui sont actuellement à sa portée seront alors à la mienne. (La réciproque est également vraie.)" (Schutz, 1987). Dans le cas présent, cette idéalisation reste insuffisante puisque le locuteur est dans l'impossibilité de connaître le "point de vue" (ou plutôt le "point d'écoute") de l'auditeur-baladeur.

of my friends ran about a quarter of mile and caught up with me, and I was just walking along with the walkman on. I couldn't hear him. He tapped me on the shoulder and I had no idea who it was... it was weird ." (I.13)

"Parfois, des gens que je connais m'appellent en criant de l'autre côté de la rue et je ne les remarque pas. Soit ils traversent la rue en courant, me rattrapent et me frappent sur l'épaule, soit je ne les vois pas du tout. Une fois, j'étais complètement surpris parce qu'un des mes amis couru un quart de mile et me rattrapa, et j'étais juste en train de marcher avec mon baladeur en marche. Je ne pouvais pas l'entendre. Il m'attrapa à l'épaule et je n'avais aucune idée de qui il s'agissait...c'était étrange."

Quand les conditions de la rencontre ne permettent pas son anticipation à l'aide du regard - autrui étant hors du champ de vision - le seul moyen de pallier la déficience du contact sonore est d'user du contact tactile. L'effort vocal fourni dans un premier temps se poursuit par d'un effort dans le déplacement. Si les conditions de l'écoute au casque sont très liées à la mobilité spatiale de l'auditeur-baladeur, l'usage du walkman affecte aussi le déplacement d'autrui dans la mesure où il limite l'effectivité de ses interpellations. Nous avons affaire ici à une *transmodalisation du contact* au sens où les conditions de réception sonore de l'un requiert la mobilisation de la motricité de l'autre.

L'établissement du contact à l'aide du sens tactile n'est d'ailleurs pas sans poser de question. En effet, l'auditeur-baladeur relève un sentiment d'étrangeté qu'il a ressenti lors de cet événement et qui peut s'expliquer par la soudaineté de ce contact physique. Ce sentiment d'étrangeté révèle un ordre de priorité des modalités sensorielles mises en jeu le déroulement normal des rencontres. Le contact physique n'intervient généralement qu'après qu'un contact sonore ou visuel à été établi et qu'autrui a été clairement identifié ("je n'avais aucune idée de qui il s'agissait"). Si cela n'est pas le cas, une situation d'alarme se produit dans laquelle l' "interpellation tactile" peut être interprétée comme une agression ou comme une atteinte à l'intégrité corporelle. C'est ainsi que l'écoute au casque peut donner lieu soit à un échec du contact, soit à une transgression de l'ordonnancement sensoriel des rencontres.

MINIMALISME

Dans les situations de face-à-face, l'établissement du contact avec un auditeur-baladeur est beaucoup moins problématique car il repose sur le sens visuel. L'usager et le non usager du walkman se perçoivent réciproquement et anticipent leurs actions futurs. Ce type de situation mérite toutefois notre attention car il donne lieu à une interaction minimale, c'est-à-dire à un processus se réduisant à l'ouverture et à la fermeture de l'échange. Quand l'auditeur-baladeur ne veut pas interrompre son écoute, il développe une stratégie consistant empêcher l'échange verbal à limiter ainsi la relation à sa plus simple expression :

"Probably, if I see someone I know, I am listening to music and I am going somewhere, I just like wave 'hi' and not stop and talk to him. If I don't have my

headphones, I would say "hi, how are you doing? what's going on?" and stuff like that. I will talk a little more if I don't have it with me. " (I.13)

"Probablement, si je vois quelqu'un, si je suis en train d'écouter de la musique et que je vais quelque part, je lui fais un signe et je ne m'arrête pas et je ne lui parle pas. Si je n'ai pas mes écouteurs, je dis "salut, comment ça va? qu'est-ce que tu fais?" et des trucs comme ça. Je parle un peu plus si je ne les ai pas avec moi."

ou bien :

"When I see somebody, I wave instead of saying 'hi'. I just use hand gesture because you'd expect a response if you say something, you'd expect a reverse response and you can't listen to your walkman as well, so you just wave and he waves you back. " (I.20)

"Quand je vois quelqu'un, je lui fais un signe à la place de lui dire 'salut'. Je lui fais un signe de la main parce que vous attendez une réponse si vous dites quelque chose, vous attendez une réponse en retour et vous ne pouvez pas écouter votre baladeur aussi bien, alors vous vous limitez à un signe et il vous fait un signe à son tour."

ou encore :

"When you meet people usually, you just wave. If you want to talk to them you just stop the walkman and talk to them. But you can just acknowledge that you know eachother. " (I.22)

"Quand d'habitude vous rencontrez des gens, vous faites juste un signe. Si vous voulez leur parler vous arrêtez votre baladeur et vous leur parlez. Mais vous pouvez juste indiquer que vous vous connaissez."

Le problème auquel est confronté l'auditeur-baladeur est qu'il doit à la fois reconnaître la présence de l'individu et exprimer un engagement à son égard sans pour autant lui laisser commencer une conversation. Il s'agit pour lui de limiter l'interaction à un bref contact, d'arriver à le clore sitôt qu'il a été établi. Pour se faire, l'usager du walkman s'arrange pour être le premier à établir le contact et à pouvoir choisir ainsi la modalité sensorielle à partir de laquelle le contact s'établira. Dans les trois exemples cités, l'auditeur-baladeur agit le premier et son expression est uniquement gestuelle. De cette manière, il réduit la possibilité à l'autre de commencer un échange verbal et le pousse par contre à adopter le même mode d'expression que le sien ("il vous fait un signe à son tour"). De plus, sa conduite lui permet de manifester plus largement son degré d'engagement par un ensemble d'actions qu'il se refuse de faire. Cette conduite *par défaut* s'applique à l'usage du baladeur ("si vous voulez leur parler vous arrêtez votre baladeur"), à son déplacement ("je lui fais un signe et je ne m'arrête pas") et à son mode d'expression ("je lui fais un signe à la place de lui dire 'salut'"). Cette double activité de l'auditeur-baladeur - initialisation du contact et conduite par défaut - relève d'une stratégie de *neutralisation des actes illocutoires* .

L'expérience de l'écoute au casque aide l'individu à agir de façon adaptée quand il est en relation avec un autre usager alors que lui-même ne porte pas de baladeur à ce moment là. Il utilise ses gestes autant que faire se peut pour rentrer en contact avec lui et lui transmettre un message :

" Usually, people touch you on the shoulder and ask what time it is. I don't like to be touched by somebody on the shoulder, it always seems to me like it's hostile. So if somebody comes in front of me and does this...it's better. I try to do the same thing to other people that I would like having done to me. If somebody is wearing a walkman I would say 'excuse me but...'. " (I.17)

"Habituellement, les gens vous touchent l'épaule et vous demandent l'heure. Je n'aime pas être touché par quelqu'un à l'épaule, ça me semble toujours hostile. Alors si quelqu'un vient en face de moi et fait ça (mouvement de la main pour attirer l'attention) c'est mieux. J'essaie de faire pareil avec les autres que ce que j'aimerais qu'ils fassent pour moi. Si quelqu'un porte un baladeur je dis "excusez-moi mais..."(geste pour exprimer une demande de cigarette)."

L'individu limite au maximum l'usage de la parole et exprime sa demande à l'aide de signes gestuels qui traduisent le message qu'il veut transmettre (porter l'index et le majeur d'une main à sa bouche pour demander une cigarette). En agissant ainsi, le demandeur adopte la perspective de l'auditeur-baladeur et se place dans la position la plus favorable quand à sa requête. Les paroles préalables ("excusez-moi mais...") ne gênent pas particulièrement l'écoute au casque dans la mesure où elles ne servent qu'à rentrer en contact, où elles ne requiert pas de réponse verbale de la part de l'auditeur-baladeur et où elles ne s'enchaînent pas sur un discours plus complexe.

DILEMME

Quand un contact verbal est établi avec un auditeur-baladeur, ce dernier peut agir de différentes manières : soit continuer à écouter le walkman dans les mêmes conditions, soit baisser son volume sonore, soit enlever les écouteurs. La situation dans laquelle se déroulaient les entretiens est intéressante à étudier puisque habituellement les auditeurs-baladeurs étaient en train d'écouter leur walkman quand nous les abordions dans la rue. Au dire des usagers, la durée de l'échange verbal est particulièrement déterminante dans le choix d'une de ces possibilités :

"If somebody wants to talk to me, it depends on the length of the conversation. Normally, the walkman is low enough that I can talk, it's like a house radio. I can speak to somebody and still have noise in the background, but now I'll take them off ." (I.5)

"Si quelqu'un veut me parler, ça dépend de la durée de la conversation. Normalement le volume du baladeur est suffisamment faible pour que je puisse parler, c'est comme une radio domestique. Je peux parler à quelqu'un et conserver un bruit de fond, mais maintenant j'enlève les écouteurs."

ou bien :

"I pulled the headphones off and then I turned the walkman off about two minutes after we were talking because I realized that it was going to last a little longer than that. It all depends on how long the conversation is ." (I.8)

"J'ai retiré mes écouteurs et puis j'ai arrêté le baladeur à peu près deux minutes après avoir commencé à vous parler parce que j'ai réalisé que ça allait durer un peu plus longtemps que ça. Ca dépend de la durée de la conversation."

A de nombreuses reprises, les auditeurs-baladeurs commençaient à nous répondre en gardant les écouteurs puis les enlevaient par la suite. La durée de la conversation n'ayant pas été définie préalablement, les personnes interviewées supposaient que l'entretien serait bref et qu'ils pourraient continuer leur écoute au casque tout en répondant aux questions. Même dans le cas où le volume sonore du baladeur leur permettait d'écouter de la musique en même temps que de participer à l'entretien, les usagers décidaient de retirer leurs écouteurs après quelques minutes. Par cette interruption de l'écoute au casque les auditeurs-baladeurs signifiaient l'interprétation qu'ils donnaient de la situation (conversation durable) et manifestaient leur accord quand au cadre temporel qui leur était proposé (la conversation peut continuer). Inversement, quand les auditeurs-baladeurs conservaient leur écouteurs, l'entretien durait peu longtemps et quand ils avaient enlevés leurs écouteurs et qu'ils les remettaient après un moment, l'entretien était près de s'interrompre.

La manière d'user du baladeur peut être interprétée en terme d' "indice de contextualisation" ¹⁵⁷ car elle délivre des informations quand au degré d'engagement de l'auditeur-baladeur et quand au traitement des phases d'ouverture et de clôture de l'interaction verbale. Il s'agit toutefois d'un type particulier d'indice de contextualisation dans la mesure où la fonction de contextualisation temporelle assurée généralement par la forme du message linguistique (usage de la langue) est remplie ici par la pratique manifeste de l'objet technique (usage de l'objet) : nous avons affaire à une "séquentialisation conversationnelle par objet interposé".

REPETITION

Une autre manière pour l'auditeur-baladeur de prendre part à une discussion consiste à intervenir dès le début sur les conditions perceptives de son engagement. Une phase transitoire marque alors le passage du simple contact à la discussion et requiert la coopération de chacun des acteurs dans la production d'une perspective réciproque. Si l'auditeur-baladeur coopère en enlevant ses écouteurs, autrui se doit de le faire aussi en acceptant de répéter ce qu'il vient de dire :

"Sometimes, people talk to me and I do listen to my walkman and I'll still hear them and turn it off and talk to them. Usually I just hear them, I know they're talking to me and so I take them off and I ask them to say it again ." (I.13)

¹⁵⁷ Nous empruntons cette notion d' "indice de contextualisation" à J. Gumperz : "De façon approximative, on dira qu'un indice de contextualisation est une caractéristique de forme linguistique qui intervient dans le signalement des présupposés contextuels." (Gumperz, 1989)

"Parfois, les gens me parlent et j'écoute mon baladeur et je les entend tout de même et j'arrête mon baladeur et je leur parle. D'habitude je les entend juste, je sais qu'ils sont en train de me parler alors j'enlève mes écouteurs et je leur demande de répéter."

ou bien :

"When somebody is talking to me I turn my walkman off and I have to ask him to repeat ." (I.17)

"Quand quelqu'un me parle j'arrête mon baladeur et je dois lui demander de répéter."

ou encore :

"Usually, if I have to listen to another person I just take it off and say 'what did you say ?' ." (I.18)

"D'habitude, si je dois écouter une autre personne j'enlève mes écouteurs et je dis 'qu'est-ce-que tu as dit?' . "

L'usage du baladeur requiert une phase d'initialisation de l'échange dialogique caractérisée les quatre étapes suivantes :

- 1) la production d'un message verbal par autrui
- 2) le retrait des écouteurs par l'auditeur-baladeur
- 3) la demande de répétition par l'auditeur-baladeur
- 4) la répétition du premier message par autrui

Le problème qui se pose à l'auditeur-baladeur est de passer d'un foyer d'attention sonore à un autre (sons du baladeur -> message verbal) en faisant accepter à autrui la nécessité de cette transition. Pour se faire, l'utilisateur du walkman manifeste son intention d'engagement (retrait des écouteurs) pour le rendre effectif ensuite par acte de parole performatif (demande de répétition). Ces deux actions portant sur la relation interpersonnelle donnent des garanties à autrui quand à la possibilité du déroulement de l'échange à venir. Si le message initial n'a pas été reçu comme il aurait dû l'être, le locuteur est assuré que sa répétition ne sera pas inutile. Cette phase d'*initialisation phono-situationnelle* permettant l'instauration de l'échange dialogique avec un auditeur-baladeur repose sur un temps de production des perspectives réciproques.

TRIANGULATION

Enfin, l'usage du walkman peut constituer un moyen à partir duquel des inconnus se rencontrent. Le contenu de l'écoute au casque offre l'occasion de rencontres imprévues en se donnant comme un objet de discussion commun:

"I had people come to me and ask me what I was listening to so I meet people that way. I was riding on the bus one time, I just got on the bus and there was a guy who was also on the same bus and he came up to me and just asked what I was listening to and I told him and so we got into a conversation because he liked the same

music I was listening to. It was Smokey Robinson and he heard him in concert so we talked about it. " (I.23)

"J'ai eu des gens qui venaient à moi et me demandaient ce que j'écoutais alors j'ai rencontré des gens ainsi. Une fois j'avais pris le bus, je rentrais juste dans le bus et il y avait un gars qui était aussi dans le même bus et il est venu à moi et m'a demandé ce que j'écoutais et je lui ai dit et alors nous avons commencé une conversation parce qu'il aimait la même musique que celle que j'écoutais. C'était Smokey Robinson et je l'avais entendu en concert alors nous avons parlé de ça."

ou bien :

"One time I was sitting on the edge of the grass and I was listening to my music and dancing like this you know, bopping around. Somebody came up to me and said : 'ho, you're listening to some good music'. If I do something like that, people would come up and ask me what I am listening to. " (I.18)

"Une fois, j'étais assis au bord de la pelouse et j'écoutais ma musique et je dansais comme ça, vous savez, en m'agitant. Quelqu'un est venu vers moi et m'a dit : 'ho, vous écoutez de la bonne musique'. Si je fais quelque chose comme ça les gens viennent à moi et me demandent ce que je suis en train d'écouter."

La notion de "triangulation" (*triangulation*) développée par W. White s'applique ici au baladeur de façon tout à fait particulière. La triangulation est "le processus par lequel un stimulus externe fournit un lien entre les gens et amène des inconnus à parler à d'autres inconnus comme s'ils se connaissaient" (White, 1988). Le terme "triangulation" s'explique par l'existence d'un stimulus externe aux individus qui fournit une source fiable de messages acceptables¹⁵⁸. En définissant ce processus, W. Whyte se réfère essentiellement à des stimulus localisés provenant du paysage ou du décor urbain (la vue spectaculaire de Manhattan que l'on a de Brooklyn Heights ou certaines sculptures placées dans l'espace public). Dans le cas du baladeur, nous avons plutôt affaire à un processus de *triangulation mobile* dans la mesure où l'objet de liaison entre individus est transportable, il n'est pas assigné à un lieu précis.

En ce qui concerne le baladeur comme dispositif de triangulation, le stimulus en question peut être de nature visuelle et/ou sonore. Si dans tous les cas le sujet de discussion porte sur le contenu sonore de l'écoute au casque, le stimulus servant d'embrayeur à la communication met en jeu la perception visuelle de l'objet technique lui-même. Le processus de triangulation repose conjointement sur le fait de voir un inconnu utiliser un baladeur et de ne pouvoir accéder à son contenu sonore.

Un autre cas de figure est toutefois envisageable, celui où l'inconnu accède effectivement à ce contenu sonore :

¹⁵⁸ Au niveau interactionnel, E. Goffman parle à cet égard de "ressources sûres" dont le cas le plus célèbre est celui des "menus propos" (*small talk*) : "Ainsi, des sujets de conversation peuvent légitimement être proposés par des personnes de statuts très différents sans porter préjudice à la distance sociale qui les sépare, et en mettant presque tout le monde d'accord." (Goffman, 1988).

"Every once in a while somebody may like what I am playing, he may ask me where I got the tape I am playing, that's how I know that they're hearing."
(I.32)

"De temps en temps quelqu'un aime ce que je suis en train d'écouter, il me demande où j'ai eu la cassette que je suis en train d'écouter, c'est comme ça que je sais que les autres entendent."

Dans ce cas, le stimulus externe est de nature sonore ; le contenu de l'écoute au casque fournit à la fois la possibilité de commencer la conversation et l'objet sur laquelle elle porte. Cette actualisation du processus de triangulation suppose que l'autre a immédiatement accès aux productions électroacoustiques.

Quel que soit le cas de figure considéré, le walkman constitue ici l'objet d'une appropriation situationnelle interindividuelle donnant lieu à des échanges qui n'auraient pas nécessairement existés autrement.

Position

Que l'on considère la conduite spatio-phonique de l'auditeur-baladeur ou son activité interactionnelle (échange non intentionnel) ou communicative (échange intentionnel et explicite), un même problème se pose : celui de l'initialisation et de la séquentialisation de telles pratiques. Si ces trois domaines, théoriquement autonomes, relèvent d'une logique qui leur est propre (en particulier entre le premier domaine et les deux suivants), nous faisons l'hypothèse qu'ils possèdent des similitudes au niveau des conditions de leur commencement et de leur poursuite. En effet, dans les trois cas, des phénomènes circonstanciés produisent un changement de conduite de l'auditeur-baladeur et modifient son rapport à l'environnement.

La partie qui précède révèle différentes manières dont l'auditeur règle ses modes d'approche au lieu et à autrui ; elle permet de préciser la notion d'accessibilité en terme de "prises de position" dans la mesure où toute position met en jeu une organisation séquentielle sous-jacente. Notre propos consiste à généraliser à d'autres domaines que celui de l'échange dialogique la notion de position telle que D. Zimmerman la définit :

"La position, comme son changement, ne résulte pas d'un choix unilatéral. L'attitude ou le changement d'attitude du locuteur et de l'auditeur dépendent non seulement d'une ratification interactionnelle mais aussi des latitudes offertes à ce "travail" de position par la situation interactionnelle et par l'organisation sous-jacente de la parole, qui est en première instance celle d'une interaction sociale." (Zimmerman, 1989)

Nous distinguons quatre types de prises de position de l'auditeur-baladeur s'appliquant à la fois à son déplacement dans l'espace et à son activité interactionnelle et communicationnelle : la transposition, la composition, l'interposition et la superposition.

1. **La transposition** consiste à se placer sur un terrain différent que celui d'autrui. Dès lors que l'auditeur-baladeur se munit de ses écouteurs en sortant de chez lui, il transporte et transpose une partie de son territoire privé dans l'espace public et se positionne différemment que les autres citoyens par rapport à l'environnement urbain. Quand il prend l'initiative du contact avec autrui, il transpose aussi l'adresse verbale en une gestuelle de saluer qui tend à neutraliser la possibilité d'engager une conversation. En refusant de se situer sur le terrain de la parole, il clôt l'échange aussitôt qu'il a commencé. Quand au contraire c'est autrui qui l'interpelle, une répétition verbale doit être opérée avant qu'un terrain d'entente soit trouvé.

2. **La composition** consiste à agencer son environnement de manière à raccorder des temporalités à priori hétérogènes. Quand l'auditeur-baladeur poursuit dans l'espace public l'écoute d'un programme musical qu'il a commencé chez lui, il établit une continuité sonore entre deux espaces-temps de nature différente. En adoptant une gestuelle dansée, il initialise des échanges qui amènent parfois autrui à en faire de même. Les phénomènes d'imitation et de contagion qui s'en suivent permettent de raccorder l'expression du temps musical de l'un à la conduite de l'autre. Cet accord sur les formes d'expression des acteurs en présence peut soit s'arrêter très vite

dans le cas où il se poursuit sur le mode de la violation territoriale, soit se prolonger en une interaction kinésique consciente et explicite.

3. **L'interposition** consiste à placer un tiers objet entre les acteurs de manière à limiter une appréhension partagée de l'environnement. Quand l'auditeur-baladeur écoute à haut régime son walkman en marchant, il neutralise les interpellations d'autrui et l'oblige à entamer une véritable poursuite s'il persiste à établir le contact. La mobilité spatiale de l'un entraîne ainsi celle de l'autre. D'autre part, en produisant du bruit ou de la musique selon le côté où l'on se place, les écouteurs peuvent provoquer des échanges tendus entre usagers et non usagers et amener les premiers à se repositionner par rapport à cette pratique d'écoute. Ces changements manifestes d'attitude constituent un moyen effectif d'indiquer à autrui la position que l'on adopte par rapport à lui, voire de maîtriser et de diriger les conditions d'ouverture et d'enchaînement des tours de parole.

4. **La superposition** consiste à entrecroiser des positions de manière à les mettre en forme progressivement. Quand l'auditeur-baladeur superpose l'écoute musicale domestique à l'écoute au casque, il se prépare à sortir de chez lui et anticipe la position phonique qu'il adoptera dans l'espace public. En donnant à entendre à autrui au moins partiellement le contenu de l'écoute au casque, il superpose les émissions électro-acoustiques aux productions sonores urbaines et permet aux individus coprésents d'établir le contact avec lui en leur donnant un prétexte acceptable. Ce type de superposition constitue alors un embrayeur de conversation et donne lieu à des échanges sonores explicites alors qu'ils n'étaient qu'implicites auparavant.

L'écoute au casque dans l'espace public est donc un instrument de prise de position par rapport à autrui, que se soit du point de vue de l'auditeur-baladeur ou du non-usager, que l'on se situe au niveau territorial ou au niveau langagier. Les positions auxquelles elle donne lieu ne sont toutefois pas préétablies et définitives puisque les ouvertures et les enchaînements prennent des formes très diverses selon le travail interactionnel engagé.

PARADOXES

Cette dernière partie se propose d'étudier quelques paradoxes sensoriels de l'interaction sociale à partir de l'activité de l'auditeur-baladeur. Ces paradoxes ont trait soit à la relation de l'utilisateur du walkman avec un non-utilisateur, soit à la relation entre deux utilisateurs. Ils ont trait aussi bien à la dynamique interne de l'échange qu'à l'articulation entre la mobilité spatiale de l'auditeur-baladeur et la relation qu'il entretient avec autrui.

Nous parlons de paradoxe au sens que lui donne Y. Barel :

"Pour qu'il y ait paradoxe, il faut que l'"opposition" entre des termes, des objets..., fasse intervenir des types et des niveaux logiques distincts. De sorte que cette opposition est moins une contradiction, que la mise à jour d'une différence, une différence qui, à la limite, ne peut plus être pensée en terme de contradiction parce qu'il y manque la connivence profonde entre contraires qui naît de leur appartenance au même type logique et au même niveau. (...) On sait, de la façon la plus simple et la plus authentique, qu'on a affaire à un paradoxe, chaque fois que l'on rencontre une situation dans laquelle il est nécessaire de faire, de dire ou de penser une chose et le contraire de cette chose. On peut dire aussi que le paradoxe s'exprime dans la double obligation de choisir *et* de ne pas choisir entre deux ou plusieurs solutions, apparente ou réelle ; ou bien que le paradoxe est ce qui se localise dans un espace-temps déterminé tout en se montrant présent et actif dans d'autres espaces-temps." (Barel, 1979)

Vivant dans deux mondes à la fois, dans l'espace-temps de l'écoute au casque et celui de l'espace urbain, l'auditeur-baladeur est parfois confronté à des situations problématiques dans lesquelles ces deux dimensions se télescopent sans qu'il soit possible de déterminer laquelle des deux prime sur l'autre. Nous considérerons d'abord les paradoxes entre utilisateurs et non-utilisateurs (phénomènes de simulation, d'évitement et d'équivoque) puis, par la suite, les paradoxes entre utilisateurs eux-mêmes (phénomènes d'interférence et de dissonances).

Simulation

Une première situation produite par l'auditeur-baladeur consiste à faire croire à autrui qu'une écoute effective du walkman est engagée alors qu'elle ne l'est pas réellement. Il s'agit de simuler l'écoute au casque à l'aide de sa gestuelle :

"You just look at people and turn the walkman off. They don't know sometimes that you have it off, they're saying sometimes something about you and you turn it off, go like and pretend that you're still listening to music ." (I.8)

"Vous regarder les gens et vous arrêtez le baladeur. Parfois, ils ne savent pas qu'il est arrêté, ils parlent parfois de vous, et vous l'arrêtez, et vous prétendez que vous êtes toujours en train d'écouter la musique (mouvement rythmé de tête pour illustrer le propos)."

ou bien :

"If there's somebody approaching you and you don't want to see him, you don't want to hear him, you turn on your walkman or pretend like you're turning on your walkman and kind of dance to the music and he won't touch you ." (I.17)

"S'il y a quelqu'un qui s'approche de vous et que vous ne voulez pas le voir, que vous ne voulez pas lui parler, vous mettez en marche votre baladeur ou vous prétendez que vous le mettez en marche et dansez en quelque sorte sur la musique et il ne vous touche pas."

Dans les deux exemples, l'utilisateur du walkman joue de la dissociation possible entre ce qu'il manifeste à autrui au niveau visuel et ce qu'il lui manifeste au niveau sonore. Deux conditions connexes sont requises pour que l'auditeur-baladeur atteigne le but qu'il se fixe. D'une part, il faut qu'autrui n'ait pas la possibilité de vérifier si le walkman est en marche ou non. Si nous avons vu que la porosité sonore des écouteurs est variable d'un modèle à un autre et est fonction de l'intensité des productions électro-acoustiques, l'absence de manifestation sonore du baladeur pour autrui ne lui permet pas de présager du non-fonctionnement de cet objet. Ce dernier peut très bien être en marche sans qu'autrui perçoive les sons qu'il produit. D'autre part, les formes singulières que prennent parfois les gestes de l'auditeur-baladeur sont généralement rapportées par autrui à l'écoute musicale. Ces gestes "inappropriés" ne trouvent de sens que si l'on suppose une écoute musicale effective. La banalisation de l'écoute au casque a habitué les individus à interpréter cette gestuelle comme l'effet de la perception de la musique. Le fait de voir un passant qui porte des écouteurs et qui adopte la gestuelle qui lui est associée conduit autrui à confirmer qu'une écoute secrète a effectivement lieu. L'inférence selon laquelle l'auditeur-baladeur ne peut pas entendre les émissions sonores "externes" à cause de l'écoute au casque est aussi confirmée par le comportement d'absence, d'absorption de ce dernier.

En bougeant à un rythme fictif, l'utilisateur du walkman simule l'écoute au casque et fait croire à autrui qu'il ne peut pas l'entendre, il joue de l'écart entre l'engagement effectif et l'engagement manifeste dans la situation. Cette possibilité de simulation met en jeu à la fois le décalage entre la perception et l'expression de l'auditeur-baladeur et le transfert de la modalité sonore à la modalité visuelle. Pour tout dire, la mauvaise interprétation de la situation par autrui rend compte des malentendus que peut provoquer une transmodalisation sensori-motrice c'est-à-dire l'articulation entre la perception sonore et l'expression visuelle. Nous analysons cette situation en terme de *paradoxe potentiel* dans la mesure où il suffit qu'autrui prenne connaissance de cette simulation pour qu'il soit par la suite, et dans d'autres

occasions similaires, incapable de décider si l'écoute au casque à effectivement lieu. Dans ce cas, comme dans toute situation de coprésence, il serait obliger de définir le cadre de l'échange dans lequel il s'inscrit sans pour autant pouvoir s'appuyer sur l'expression de l'auditeur-baladeur pour produire ensemble une perspective commune.

Equivoque

L'expression de l'auditeur-baladeur n'est pas toujours cohérente d'une modalité à une autre ; par sa conduite, il peut délivrer à autrui des informations qui se contredisent entre elles. Par exemple, il se manifeste phoniquement à autrui tout en évitant soigneusement l'échange de regards :

"When I have it on and the volume is up, you can hear it when it's on, so I am sure that, especially when I am on the bus, if I know on what stop I have to get off, then I don't worry about the volume. I'll turn it up and look out, what's out of the window. Nobody told me anything because I don't look at them, I don't give them the eye contact because I have the glasses on most of the time, so I can't tell whether they are looking at me or... Usually, I seat by the window and look out of it." (I.18)

"Quand le baladeur est en marche et que le volume est fort, vous pouvez l'entendre quand il est en marche, alors je suis sûr que, spécialement quand je suis dans le bus, si je sais à quel arrêt je dois descendre, je ne me soucis pas du volume. Je monte le volume et je regarde dehors ce qui se passe par la fenêtre. Personne ne me parle parce que je ne les regarde pas, je n'échange pas de regards avec eux parce que j'ai des lunettes la plupart du temps, alors je ne peux pas dire s'il me regardent ou... Habituellement, je m'assois près de la fenêtre et je regarde dehors."

L'usager du walkman produit ainsi une situation équivoque au sens où il tend à susciter les réactions d'autrui concernant ce qu'il leur donne à entendre et se positionne en même temps de manière à empêcher ou limiter les possibilités d'échange. Il manifeste sa présence au niveau sonore tout en la neutralisant au niveau visuel. Si nous avons vu que le filtrage des sons musicaux vers l'extérieur constitue un moyen de provoquer l'échange (réaction de défense territoriale de la part d'autrui ou embrayeur de conversation portant sur le contenu de l'écoute), le port de lunettes opaques et l'orientation du regard vers l'extérieur exprime au contraire le refus de s'engager dans un échange explicite (cf. "personne ne me parle parce que je ne les regarde pas"). L'auditeur-baladeur place autrui dans une situation de double contrainte en l'amenant à se positionner par rapport à l'information sonore qu'il délivre et en l'empêchant simultanément de manifester ce positionnement. Composée de stimulation et de neutralisation sensorielles, ce *paradoxe intermodal* conjugue une double gestion des canaux sensoriels, l'une allant dans le sens de l'ouverture et l'autre dans le sens de la fermeture des canaux.

L'ambiguïté des conduites de l'auditeur-baladeur se manifeste aussi au cours de l'échange. Ce sont la dynamique et la rupture des positionnements

de chacun qui posent alors problème. L'utilisateur du walkman agit de manière provoquer l'échange mais s'arrange à l'arrêter dès lors qu'il devient effectif :

"I have the tendency sometimes to turn my volume up, some people will hear the music, I can look around and I'll see them bobbing their head to the beat and then I'll turn it back down because my walkman is for my own private use." (I.27)

"Parfois, j'ai tendance à monter le volume, des gens entendent la musique, je les regarde et je les vois bouger la tête en rythme, alors je rebaisse le volume parce que mon baladeur est pour mon usage personnel."

Tout se passe comme si l'auditeur-baladeur faisait en sorte d'impliquer autrui dans son écoute au casque que pour mieux le repositionner sitôt qu'il manifeste des signes de cet engagement. Le changement soudain et inopiné de la conduite phonique de l'utilisateur questionne la forme de coordination des actions. En restant maître de l'accès par autrui aux sons musicaux, l'auditeur-baladeur l'amène à se positionner par rapport à lui puis à se repositionner jusqu'à ce qu'un état stable soit trouvé. Cette séquence interactionnelle de type "plateau" mise en évidence par G. Bateson à propos de la culture balinaise consiste à rechercher la bonne distance intersubjective - ni trop ni trop peu d'engagement - et à éviter une "interaction cumulative" c'est-à-dire l'expérience de points culminants dans l'échange interpersonnel (Bateson, 1977). Cette *tension paradoxale* permet de réguler les positionnements réciproques dans le temps tout en corrigeant les infractions situationnelles avant qu'elles ne s'expriment par des conflits ouverts.

Enfin, la définition de l'usage du walkman en tant qu'écoute secrète est parfois remise en cause par la conjonction de l'activité kinésique de l'auditeur-baladeur et de l'interprétation que parvient à en donner autrui. Dans certains cas, ce n'est pas uniquement l'existence du "secret sonore" qui est rendue public mais aussi le contenu même de celui-ci :

"I would do body movement when I walk with the music. When I went up to the desk, the guy behind the desk said 'Bach eh?', 'how did you know?', by the way I was moving he knew it was Bach music. Something contrapuntal but he knew. He said my head was moving a certain way." (I.24)

"Je fais des mouvements corporels quand je marche avec la musique. Quand je me rendais au bureau, le gars derrière le bureau m'a dit "Bach, hein ?", "comment savait-il ?", par ma manière de bouger il savait que c'était Bach. Une sorte de contrepoint, mais il savait. Il m'a dit que ma tête bougeait d'une certaine manière."

La manière de bouger de l'utilisateur du walkman ne révèle plus seulement l'occurrence de l'écoute musicale, elle formule ici la nature de son contenu. L'isomorphie temporelle entre les rythmes musicaux et les rythmes kinésiques de l'auditeur est suffisamment explicite pour permettre à autrui une interprétation juste et précise de ce qui est écouté. Pour un observateur minutieux et averti, cette traduction phono-kinésique ne laisse pas de place au doute et lui permet de renverser le secret à son avantage. Le fait que ce phénomène se produise lors d'une écoute de Bach n'est sans doute pas un hasard, la technique du contrepoint et de la polyphonie étant typique de ce genre musical dans la culture occidentale :

"Cependant, il existe un seul genre de musique - la musique polyphonique du monde occidental - qui a le pouvoir magique de réaliser par ses moyens spécifiquement musicaux la possibilité de vivre simultanément des événements dans deux flux ou même plus. Dans l'écriture polyphonique chaque voix a sa signification particulière ; chacune signale la suite de ce qu'on peut appeler les événements musicaux autarchiques ; mais ce flux est destiné à se dérouler simultanément avec d'autres suites d'événements musicaux, non moins autarchiques en eux-mêmes, mais coexistant avec ces premiers et se combinant avec eux dans un nouvel agencement significatif par cette véritable simultanéité." (Schutz, 1984)

C'est alors à l'utilisateur du walkman de questionner sa propre conduite et de s'interroger sur son écoute qu'il croyait secrète. Sa gestuelle ne constitue plus l'instrument à partir duquel il produit une situation énigmatique pour autrui mais devient au contraire le support de la "lisibilité" de son comportement. Nous parlerons alors de *transmodalisation paradoxale* pour désigner le processus à partir duquel la traduction d'un message au moyen d'un autre canal sensoriel redéfinit la position respective des sujets en présence ; elle renverse la distribution des positions au détriment de celui qui pensait la diriger. Si la perspective réciproque des acteurs coprésents reste bien l'objet d'une activité conjointe, c'est parce que la tentative de définition unilatérale de cette perspective peut à tout moment se retourner contre son protagoniste.

Evitement

L'incongruité des certaines expressions de l'auditeur-baladeur l'amène à adopter des conduites d'évitement. Qu'il s'agisse des expressions sonores ou gestuelles, il ne s'autorise à les actualiser qu'en l'absence d'autrui. Pour cela, il vérifie d'un coup d'oeil qu'il se trouve hors de portée phonique ou visuelle. Certaines conduites ne se réalisent que dans la mesure où elles restent inaccessibles à autrui :

"I catch myself sometimes, kind of dancing to the music while I am at a bus stop, and I look around just to make sure that nobody saw that. " (I.18)

"Je me surprend parfois à danser sur la musique quand je suis à un arrêt de bus, et je regarde autour pour m'assurer que personne ne m'a vu."

ou bien :

"I sing if I can't see anybody around. I just get embarrassed. I like to sing but I don't like somebody to hear me. " (I.8)

"Je chante si je ne vois personne autour. Je deviens embarrassée. J'aime chanter mais je n'aime pas être entendue."

ou encore :

"I sing... alone, when there is no one around me I sing, because I sing loud, you know, when there's no one around I sing loud. If I want to sing right now then people would look like... because I would sing loud. " (I.31)

"Je chante... seule, quand il n'y a personne près de moi je chante, parce que je chante très fort, vous savez, quand il n'y a personne près de moi je chante fort. Si je veux chanter maintenant, les gens me regarderont comme... parce que je chante très fort."

Ces quelques exemples permettent d'établir une distinction entre le fait de se trouver physiquement dans l'espace public et le fait d'adopter des conduites en public. Le problème qui se pose à l'auditeur-baladeur n'est pas de s'abstenir de chanter ou de danser dans l'espace public mais plutôt de s'abstenir de le faire sitôt que ces conduites deviennent observables par autrui. L'exigence de garder la face devient alors véritablement problématique. En effet, l'auditeur-baladeur ne se permet ces conduites d'absorption que s'il a préalablement vérifié que celles-ci ne sont pas observables, c'est-à-dire au prix d'une vigilance accrue envers son environnement immédiat. L'"absence" de l'auditeur-baladeur ne semble pouvoir se réaliser qu'à la condition qu'il se rende "présent" auparavant. L'ambiguïté de cette situation est particulièrement évidente dans les troisième exemple, le fait de chanter fort indique à la fois l'absorption de l'utilisateur du walkman dans sa musique en même temps favorise la manifestation de sa présence phonique à autrui. Dans tous les cas, nous assistons à un *paradoxe d'engagement séquentialisé* au sens où le détachement effectif ne devient possible qu'à la condition où précède un engagement accru de l'acteur, de manière à neutraliser la manifesteté de l'absorption. Formulé autrement, une double rupture de cadre public est opérée : d'une part, en actualisant une expression contrevenant aux règles de conduite en public (absence) ; d'autre part, en s'arrangeant pour que celle-ci ne soit pas observable par autrui (dissimulation).

Une autre stratégie peut être aussi déployée pour permettre ce comportement d'absorption dans l'espace public. Il s'agit de choisir un trajet peu fréquenté qui limite l'observabilité d'une telle conduite :

"People look at me, that's why I walk in the outside path. I'm listening to something and sometimes, I don't think about it and ... people look at me... I don't like to be watched that much. That's why I chose to walk on the outside because I have more freedom to do what I want to do. There is only a few people who walk on the outside and in the inside everybody walks. " (I.1)

"Les gens me regardent, c'est pour ça que je marche à l'écart du chemin. J'écoute quelque chose et parfois, je n'y pense pas et... les gens me regardent... Je n'aime pas être observé autant. C'est pourquoi j'ai choisi de marcher en dehors du chemin parce que j'ai plus de liberté pour faire ce que j'ai envie de faire. Il n'y a que quelques personnes qui marchent à l'extérieur alors que tout le monde marche à l'intérieur (du parc)."

Là encore, nous avons affaire à une stratégie d'évitement mais qui se manifeste ici au niveau spatial. Si le problème reste le même que précédemment - ne pas être observable par autrui - c'est en s'appropriant l'espace que l'auditeur-baladeur le résoud. Cette solution révèle que tous les territoires urbains ne possèdent pas le même degré de "publicité" puisque certains favorisent plus que d'autres des conduites de l'ordre du privé. Les pratiques d'espaces de l'utilisateur du walkman consistent alors à rechercher les

itinéraires les moins marqués par des contraintes normatives ; elles prennent un sens à partir du moment où l'on considère la "potentialité d'exposition" des lieux traversés.

Cette stratégie réalise spatialement (choix de l'itinéraire) ce qui auparavant était réalisé temporellement (séquentialisation du degré d'engagement). L'anticipation de l'exposition à autrui relève moins d'un art de l'occasion (le *kairos* des stoïciens) que de la découverte d'une issue cachée (le *poros*). Nous avons affaire ici à un *paradoxe d'engagement territorialisé* au sens où l'usage de l'espace public favorise une pratique privée de ce même espace.

Interférence

Il arrive que l'écoute au casque soit perturbée par d'autres productions musicales. La proximité d'utilisateurs d'autres technologies sonores remet alors en cause l'intelligibilité du message diffusé par le baladeur ; une interférence musicale se produit :

"Without headphones I think you can annoy people because I have been sunbathing in the park and some people play their music so loud that even if I put my headphones on I could hear their music ." (I.1)

"Sans les écouteurs, je pense que vous pouvez gêner les gens parce que je me faisais bronser dans le parc et des gens faisaient jouer leur musique si fort que même si je mettais mes écouteurs je pouvais entendre leur musique."

ou bien :

"Usually I can hear a rap song coming to me because of the drum beat that cuts through everything. Usually I am listening to music that has a fairly upbeat itself so it doesn't bother me. (...) For example, some guy drove a car with a boom box, a ghetto blaster, he was playing loud music. Usually, I try to ignore them unless they are real assholes about it. " (I.17)

"D'habitude, je peux entendre une chanson de rap qui vient à moi parce que le tempo des percussions traverse tout. D'habitude, j'écoute de la musique qui a aussi un tempo soutenu alors ça ne me gêne pas. (...) Par exemple, un gars conduisait une voiture avec un *boom box*, un ghetto blaster, il faisait jouer une musique très fort. D'habitude, j'essaie de les ignorer à moins qu'ils soient vraiment gênants."

Alors qu'habituellement l'auditeur-baladeur est sur la défensive à propos de l'écoute au casque et de la gêne éventuelle qu'il peut provoquer envers autrui, la position qu'il adopte ici se renverse : il se définit lui-même comme la victime d'une violation territoriale. Au-delà du fait que les sons musicaux émis par les chaînes stéréo portatives sont plus intenses que ceux du baladeur, nous voyons réapparaître le discours dominant relatif aux questions de bruit. En effet, si ces sons musicaux "gênants" produisent objectivement les mêmes effets que les bruits urbains intenses (masquage des sons du baladeur), les premiers sont l'objet d'une critique sévère alors que les seconds sont légitimés socialement.

Toutefois, si l'on analyse plus précisément le second exemple en s'intéressant aux dimensions proprement sonores, nous nous apercevons que l'invocation de la gêne ressentie peut être relativisée. La conjugaison de deux éléments participe de cette relativisation : le fait de percevoir essentiellement les rythmes musicaux émis par autrui (perception des percussions) et le fait d'écouter soi-même une musique à tempo rapide. La position adoptée à l'égard d'autrui se modifie quand une certaine cohérence rythmique existe d'une musique à une autre ("j'écoute de la musique qui a aussi un tempo soutenu alors ça ne me gêne pas"). A la limite, dans des cas certainement très rares, l'auditeur-baladeur fait l'expérience d'une relation de "syntonie" toute à fait particulière. Cette possibilité de vivre dans le même flux temporel qu'autrui, de "vivre ensemble et simultanément dans une dimension spécifique du temps" (Schutz, 1984) met ici en jeu un *paradoxe médiatique*. Ce mixage sonore qui est interprétable a priori en terme d'interférence peut être aussi la condition même de la relation de syntonie. C'est précisément quand autrui donne à entendre des rythmes musicaux similaires à ceux écoutés par l'auditeur-baladeur que ce dernier retrouve un contact rythmique avec le milieu urbain, qu'il fait l'expérience d'un "Nous". L'interpénétration des deux sources musicales médiatiques relève moins de l'interférence que de la polyphonie.

Toute aussi paradoxale est la situation de l'auditeur-baladeur qui, à travers son écoute au casque, peut entendre la production sonore d'écouteurs de quelqu'un d'autre. L'interférence médiatique se produit alors entre deux usagers du walkman se trouvant à proximité physique.

"One time, I think I could hear other people's walkman, I could hear this very loud sound and it wasn't from my walkman so it was from someone else's. It was someone who had it up so loud that... they were sitting like two seats behind me and I could still hear the noise from their walkman even though I was listening to mine. I could just hear like the drum beat and just like a tiny noise. I tried to see who it was but I tried to ignore it. I turned up the volume a little bit but I didn't want to get it as loud as they were. " (I.23)

"Une fois, je pense que je pouvais entendre le baladeur de quelqu'un d'autre, je pouvais entendre ce son très fort qui ne provenait pas de mon baladeur, alors il venait de quelqu'un d'autre. C'était quelqu'un qui l'avait tellement fort que... ils étaient assis à deux rangées derrière moi et je pouvais toujours entendre le bruit de leur baladeur même en écoutant le mien. Je pouvais juste entendre le tempo des percussions et juste un petit bruit. J'ai essayé de regarder qui c'était mais j'ai essayé de l'ignorer. J'ai mis mon baladeur un peu plus fort mais je ne voulais pas le mettre aussi fort que le leur."

ou bien :

"If somebody walks by, sometimes I can hear their walkman too, it depends on how loud they have it. Ten steps away I don't hear it anymore. " (I.26)

"Si quelqu'un passe à côté, parfois je peux entendre leur baladeur aussi, ça dépend de l'intensité à laquelle il l'écoute. Dix pas plus loin, je ne peux plus l'entendre."

Cette situation est exceptionnelle dans la mesure où pour qu'elle se produise, trois conditions doivent être remplies : que la porosité sonore

"extériorisante" des écouteurs de l'un soit suffisamment importante (dans le sens intérieur -> extérieur), que la porosité sonore "intériorisante" des écouteurs de l'autre soit aussi effective (dans le sens extérieur -> intérieur) et que les deux auditeurs-baladeurs se rencontrent à un moment donné. Une connexion sonore se réalise entre eux alors que chacun est sensé s'enfermer dans une écoute secrète. Ce n'est plus uniquement la communauté de pratique qui relie l'un à l'autre mais aussi l'existence d'une interaction phono-médiatique. Dans ce cas, la médiation environnementale de la relation interpersonnelle s'actualise sous la forme d'une médiatisation ; une conjonction se produit entre la communication médiatique et l'interaction en face-à-face. L'agencement de la relation intersubjective ne repose plus sur l'expression vocale ou gestuelle des acteurs en présence, elle se construit par production sonore médiatique interposée.

Chacun des exemples met en évidence un type de coprésence médiatique : dans le premier, l'auditeur-baladeur définit sa position par une double activité "naturelle" (localiser autrui par le regard) et médiatique (régler un peu plus fort le volume sonore de son baladeur) ; dans le second, c'est sa mobilité spatiale qui constitue la ressource la plus sûre pour abréger cette situation problématique. Le *paradoxe médiatico-proxémique* auquel nous assistons rend compte de la conjonction de la proximité physique et de la distance médiatique ; il ne semble pouvoir être résolu que par la neutralisation d'un de ces deux pôles : neutralisation de la proximité physique par le déplacement ou neutralisation de la distance médiatique par l'augmentation du volume sonore du baladeur (possibilité d'une escalade d'intensité sonore).

Dissonances

Pour terminer, nous voudrions rendre compte d'une expérience tout à fait originale qui a été initiée par un auditeur-baladeur que nous avons interviewé. Pouvant être considérée comme une sorte d'"happening" en public, cette expérience nous paraît particulièrement intéressante pour comprendre ce qui se passe quand un groupe d'utilisateurs du walkman essaient de rester volontairement "ensemble". Ce que montre bien la description de cette manifestation publique c'est précisément le caractère problématique de la coordination des actions interpersonnelles, de la formation du "Nous" dans de telles conditions :

"There was a time I came out here on campus with about 4 or 5 other people, sometimes you can tempt people, and we had walkmans on and we just went out in the middle of the place and we danced around, each with his own music and it really transformed the place. If you step back and you look at it, it took that square over there and turned it into something very playful. Each of us was listening to a different kind of music. A tape or a radio that we brought along. I wrote up an invitation, a kind of invitation manifesto and passed that out while I was dancing. It was hard to get more than 6 or 7 people out there even with the invitation. People are quite shy. You get people but to come and watch, but they were quite shy to be doing it. This was during the middle of the day so there was definitely people watching. Each of us were dancing to a different kind of beat. It was hard for us to coordinate anything because we were each listening to different

a kind of beat. So the only thing, the only way to be coordinated was by being close together or by far or going toward each other. There wasn't a lot of coordination possible and we didn't really try to do that because we didn't know who was hearing what and who wasn't. It was very joyful, I think for everyone, it was very fun. People would take the paper and sometimes they would walk away with their head buried in the paper, sometimes they would just walk on. It didn't seem to work in that we didn't get many people out there. People didn't come because of the paper generally, they might come because they saw us out there. But for me it didn't take very much courage to do this, it takes a different amount for different people. Some people did come in order to watch and that was kind of fun. They were smiling. (...) There was definitely the feeling of being looked at. The kind of feeling which when you're alone becomes humiliating, that feeling of being looked at, but it wasn't like being alone. There were certainly other people doing the same thing and it was OK to look at them, it was OK to approach them or maybe even swap music. These were the elements which brought us together and made us feel that we were a group ." (I.12)

"Une fois je suis venu sur le campus avec 4 ou 5 personnes, parfois vous pouvez tenter les gens ; nous avons des baladeurs en marche et nous sommes allés au milieu de la place et nous avons dansé, chacun avec sa propre musique, et ça a vraiment transformé la place. Si vous prenez du recul et que vous regardez, ça a modifié la place et ça l'a transformée en quelque chose de très ludique. Chacun de nous écoutait un type de musique différent. Une cassette ou une radio avec lesquelles nous étions venus. J'ai écrit une invitation, une sorte de manifeste et je l'ai passé pendant que je dansais. C'était difficile d'avoir plus de 6 ou 7 personnes, même avec l'invitation. Les gens sont assez timides. Vous avez des gens qui viennent mais pour regarder, ils étaient assez timides pour le faire eux-mêmes. C'était au milieu de la journée alors il y avait des gens pour regarder. Chacun de nous dansait à un type de pulsation différent. C'était difficile de nous coordonner parce que nous écoutions tous un rythme différent. Alors la seule chose, la seule manière d'être coordonné était de rester près ou loin les uns des autres ou de tourner autour. Il n'y avait pas beaucoup de possibilité de coordination et nous n'avons pas vraiment essayé de le faire parce que nous ne savions pas qui écoutait quoi. C'était très amusant je pense, pour tout le monde. Les gens prenaient le papier et parfois ils portaient avec leur tête dans le papier, parfois ils passaient juste. Ça n'a pas semblé marcher parce qu'il n'y avait pas beaucoup de gens. En général, les gens ne sont pas venus du fait de l'invitation, ils sont venus parce qu'ils nous voyaient. Mais pour moi ça n'a pas demandé beaucoup de courage pour faire ça, ça en prend plus ou moins selon les gens. Des gens venaient pour regarder et c'était amusant. Ils souriaient. (...) Nous avons vraiment le sentiment d'être regardé. Le type de sentiment qui, quand vous êtes seul, devient humiliant, ce sentiment d'être regardé, mais ce n'était pas comme d'être seul. Il y avait des gens qui faisaient la même chose et c'était OK de les regarder, c'était OK de les approcher ou peut être même d'échanger de la musique. C'était les éléments qui nous avaient rassemblés et qui nous faisaient sentir que nous formions un groupe."

La question que pose cette expérience est de savoir à partir de quand des individus sont "ensemble", de savoir quelles sont les conditions minimales pour qu'une interaction sociale ait lieu. Formulé autrement, la coordination des actions est-elle une condition nécessaire de l'interaction ? Chacun des auditeurs-baladeurs dansant sur sa propre musique et étant incapable d'ajuster ses gestes en fonction de ceux des autres, la coordination semble impossible. Ici, l'impossibilité d'une relation de syntonie est manifeste puisque chaque écoute et chaque geste renvoient à une expérience individuelle. Pourtant, paradoxalement, c'est la manifesteté de cette

impossibilité qui semble préserver le sentiment de former un groupe. La réciprocité de perspective entre les auditeurs-baladeurs est maintenue précisément par la visibilité de l'irréductibilité des rythmes de chacun. Ce *paradoxe de l'échange anémique* consiste à avoir le sentiment d'être ensemble alors même que chacun vit et exprime des temporalités différentes. Quatre éléments peuvent expliquer cette formation du groupe malgré l'absence de cohérence rythmique : premièrement, le fait de se définir par rapport à des spectateurs n'adoptant pas cette communauté de pratique ; deuxièmement, le fait d'être rassemblé dans un espace suffisamment restreint, troisièmement le fait d'arriver tout de même à maintenir une coordination spatiale (réglage des distances interpersonnelles) ; quatrièmement, le fait d'échanger de la musique c'est-à-dire non pas d'écouter collectivement un même morceau mais de faire en sorte que chacun voit l'écoute particulière des autres. C'est la visibilité partagée de l'impossibilité de chacun à maintenir une coordination rythmique qui produit le sentiment d'être ensemble.

Traverses

Les paradoxes sensoriels de l'interaction sociale que nous avons mis en évidence sont de nature très différente. Toutefois, ils ont tous en commun de montrer la difficulté de vivre avec autrui dans un espace-temps qu'il ne partage pas intégralement. Formulé autrement, le problème qui se posait à chaque fois était de savoir quelle conduite adopter quand s'enchevêtrent intimement le public et le privé, quand se chevauchent le manifeste et l'inobservable. Dans tous les cas, c'est la cohérence de l'activité sensori-motrice qui fait défaut, qu'elle questionne l'articulation entre la perception et l'expression, entre l'oeil et l'oreille.

Le positionnement réciproque des individus coprésents devient problématique quand la possibilité de produire ensemble une temporalité partagée est remise en cause. Ce temps de l'échange recouvre plusieurs dimensions, chacune d'elles pouvant poser problème d'une manière ou d'une autre : il peut avoir trait à l'ordre de la simultanéité (par exemple embrayer l'échange et le neutraliser en même temps), à l'ordre de la succession (par exemple mobiliser un sens que pour mieux le rendre inopérant par la suite), à l'ordre de la coordination (par exemple changer inopinément de conduite dès qu'autrui parvient à s'ajuster à son rythme) ou à l'ordre de la syntonie (par exemple partager le flux de l'expérience de l'autre dans des conditions d'écoute différentes).

Au niveau sensoriel, ces phénomènes mettent en jeu deux types d'activité: la capacité à ouvrir ou fermer des canaux sensoriels indépendamment les uns des autres et quelle que soit l'action d'autrui, la capacité à mettre en forme des expressions sonores ou visuelles qui permettront de définir divers types de positionnement par rapport à autrui. Si l'interaction est médiatisée par la structuration de l'environnement sensoriel, certaines configurations sensibles peuvent maintenir une indétermination du cadre de l'échange ou pour le moins le vulnérabiliser en permanence. La possibilité de construire ensemble un espace-temps partagé peut être remise en cause par l'autonomisation relative des canaux sensoriels et par l'ambiguïté d'interprétation auxquelles se prêtent certaines mises en forme de l'expression.

Tous les paradoxes que nous avons décrits reposent sur des ambiguïtés de configuration sensible, ils mettent en jeu les modalités sensorielles à différents niveaux. Nous distinguons trois types :

- **les paradoxes intramodaux** qui reposent sur des superpositions et des amalgames d'une même modalité sensorielle au niveau perceptif et expressif. Ce paradoxe s'applique en particulier au niveau de la modalité sonore, l'usage du walkman permettant un jeu complexe entre les émissions électro-acoustiques et les productions sonores urbaines ;

- **les paradoxes intermodaux** qui reposent sur la dissociation possible des modalités d'expression sonore et visuelle. Ce paradoxe met en jeu

l'articulation de deux espace-temps distincts (sonore et visuel) qui ne se superposent pas dans son intégralité ;

- **les paradoxes transmodaux** qui opèrent un rapport croisé entre d'une part la perception et l'expression, et d'autre part le sonore et le visuel. Nous avons affaire ici à un chiasme à partir duquel s'enchevêtrent la perception d'un espace -temps sonore et l'expression d'un espace -temps visuel.

Conclusion :

les passages équivoques

And of each thing he has seen
he will speak -

the blinding
enumeration of stones,
even to the moment of death -

as if for no other reason
than that he speaks.

Therefore, he says I,
and counts himself
in all that he excludes,

which is nothing,

and because he is nothing
he can speak, which is to say
there is no escape

from the word that is born
in the eye. And whether or not
he would say it,

there is no escape.

Et de chaque objet qu'il a vu
il parlera -

aveuglant
recensement de pierres,
même au temps de la mort -

comme sans autre raison
que le fait qu'il parle.

Par conséquent, il dit je,
et se compte
dans tout ce qu'il exclut,

qui n'est rien,

et parce qu'il n'est rien
il peut parler, ce qui veut dire
qu'il n'y a pas d'échappatoire

à la parole qui est née
dans l'oeil. Et qu'il le veuille
ou non,

il n'y a pas d'échappatoire.

DISAPPEARANCES. 6 - Paul Auster

Sommes-nous maintenant en mesure de répondre à la question de l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale dans l'espace public urbain ? Qu'en est-il de l'articulation entre les conduites spatiales et les conduites perceptives du citoyen, entre son activité perceptive et son activité expressive, entre l'oeil et l'oreille ?

Le fil conducteur qu'a été l'auditeur-baladeur tout au long de notre recherche nous servira là encore de guide pour avancer quelques éléments de réponse. Si nous pensons avoir montré l'extrême diversité de ses conduites et la multiplicité des opérations qui leur donnent un sens, nous proposons de les réexaminer à la lumière de quelques grilles d'interprétation superposables entre elles. Une même conduite peut être analysée de différents points de vue selon l'échelle que l'on choisit et selon la question que l'on se pose. En procédant ainsi, nous pensons éviter le danger d'un déterminisme simpliste de l'environnement de l'espace public sur les types de conduites observées. D'autre part, en proposant divers niveaux d'analyse, nous voudrions montrer que l'environnement sensoriel médiatise non seulement les relations en public mais aussi le rapport du citoyen à la ville. Il nous paraît en effet illusoire de répondre à la question de l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale sans prendre en compte la spécificité du domaine à partir duquel elle a été abordée, c'est-à-dire de l'espace public urbain.

Cette lecture plurielle que nous proposons repose sur deux aspects qui s'informent mutuellement : le changement d'échelle articulant les territoires urbains (perception du paysage urbain) aux situations de coprésence (perception d'un visage, d'un geste, d'une parole) et le changement instrumental articulant la mobilité spatiale du citoyen à son activité perceptive et expressive, visuelle et sonore.

Nous partirons des manières dont les auditeurs-baladeurs organisent leur perception de l'espace public (Partition sensorielle des territoires urbains), puis nous les suivrons dans leurs cheminements pour montrer comment ils manifestent à autrui cette appropriation spatiale (Répertoire raisonné des trajets musicaux), ensuite nous dégagerons l'opérationnalité sociale de ces pratiques spatio-phoniques (Recueil provisoire des opérations transverses) et enfin nous analyserons les formes de sociabilité auxquelles conduisent de telles pratiques (Composition paradoxale de l'interaction sociale).

PARTITION SENSORIELLE DES TERRITOIRES URBAINS

Par la singularité de leur pratique, les auditeurs-baladeurs donnent une transcription spatio-sensorielle de la ville contemporaine. Il qualifie des territorialités et actualise des cheminements urbains qui révèlent ce qu'il en est de la scène urbaine actuelle. Formulé autrement, il dévoile l'existence d'une topographie sensible à partir de laquelle prennent formes les sociabilités du public. Plutôt que d'affirmer hâtivement le règne de l'individualisme et de réduire cette pratique au domaine des subjectivités et des individualités, ou bien encore de rechercher les déterminations sociales qui la motive, nous proposons une troisième voie qui relève d'une logique des pratiques urbaines. L'usage du walkman dans l'espace public ne se limite pas à un phénomène auditif, musical ou psychologique, il instaure une communauté de conduites entre les auditeurs-baladeurs et demande à être analysé comme un phénomène urbain en tant que tel.

Il ne s'agit pas ici de dresser une carte sonore de la ville ou de caractériser les lieux par leurs qualités acoustiques mais plutôt de repérer des "instances de territorialisation spatio-phonique". Nous entendons par là, les régimes d'organisation d'un territoire fondés sur l'articulation entre l'espace urbain et l'écoute médiatisée. Si l'activité phonique de l'auditeur-baladeur n'est ni complètement autonome par rapport aux lieux traversés, ni soumise intégralement à ceux-ci, nous sommes en droit de nous demander ce qui règle l'instabilité de son ancrage dans l'espace. L'interaction entre l'écoute au casque et le milieu urbain fait apparaître quatre instances qui, pensons-nous, aident à décrire la nature des territoires publics en même temps qu'à caractériser de nouvelles formes de territorialisation du passant.

1. La disjonction des seuils

Les limites et bornes spatiales ne peuvent en aucun cas se réduire aux simples barrières physiques que dessinent habituellement les architectes ou les urbanistes. La transition d'un espace à un autre peut s'opérer à partir des modifications d'une conduite perceptive du citoyen. Le passage d'une attention focalisée sur le contenu musical à une attention visuelle portée au paysage urbain, l'oscillation entre l'écoute du baladeur et l'écoute des productions sonores urbaines, le marquage phonique de l'espace par la mise en marche ou l'arrêt du baladeur à un moment donné et dans un lieu donné, l'entrée dans une zone de parasitage des ondes hertziennes constituent différentes manières de franchir un seuil. Restant bien souvent inobservées, ces opérations transitoires n'en sont pas moins essentielles dans l'expérience de l'espace urbain que fait le citoyen "branché".

Chacune de ces formes de délimitation spatio-perceptive participe de la production du territoire de l'auditeur-baladeur sans pour autant que l'une réussisse à dominer définitivement les autres, ni qu'elles coïncident systématiquement les unes avec les autres. A titre d'exemples, l'entrée dans l'espace public peut s'accompagner en même temps d'une privatisation de l'écoute ou bien encore le franchissement d'un seuil physique (porte, sortie d'un transport en commun, etc.) peut être vécu sous le mode de la continuité sonore. Ainsi assistons nous à un phénomène de disjonction des seuils qui singularise et "pluralise" le passage du dedans au dehors, du privé au public.

2. L'hétérogénéité des noeuds

L'espace urbain peut aussi être saisi à partir de noeuds, d'intersections qui offrent des potentialités territorialisantes de différentes natures. Ces types d'espace requalifient les conditions de perception et d'expression selon de multiples dimensions à la fois : durée de coprésence, intelligibilité des paroles, proxémie, visibilité, etc. Le carrefour, par exemple, amène l'auditeur-baladeur à intervenir sur le volume sonore du walkman, à reprendre contact avec le lieu dans lequel il se trouve et à prendre conscience du regard d'autrui. De même, les bus tendent à limiter l'expression sonore de l'auditeur, le contraignent à changer de canal électro-acoustique, ou bien lui donne l'occasion de s'"enfermer" dans son écoute au casque ou au contraire de rencontrer des gens par l'intermédiaire de celle-ci.

Ces noeuds ne sont pas à confondre au "centre" dans lequel les citoyens viendraient pour y être ensemble, ils réfèrent plutôt à cette "esthétique pluraliste de la situation" dont parle M. Serres (Serres, 1972) et se connectent les uns aux autres selon telle ou telle composante socio-écologique qu'ils redéfinissent. Mais encore, ce qui les caractérise c'est l'hétérogénéité foncière de ces composantes. La concentration de ces changements dans une même portion d'espace ne doit pas masquer le fait que chacun d'eux relève de dimensions situationnelles qui se gèrent socialement selon un mode qui leur est propre mais qui finissent par s'entremêler.

3. L'équilibre des enclos

Les transports urbains ont ceci de particulier qu'ils conjuguent les situations de coprésence fixe (fixité à l'intérieur du véhicule) aux situations de coprésence mobile (mobilité des passagers). Ils accroissent la proximité physique des usagers en même temps qu'ils limitent l'accès aux lieux traversés. Si nous définissons l'enclos comme un phénomène d'insularité tendant à accentuer les barrières entre intérieur et extérieur, la relation entre le déplacement au moyen de transports publics et l'écoute au casque peut être analysée en terme d'équilibre d'enclos. En usant du baladeur, le passager rétablit une distance à autrui qui pouvait faire défaut (neutralisation de la proxémie sonore) tout en s'"échappant" du véhicule en écoutant des sons "venus d'ailleurs". De la même manière, en débutant l'écoute au casque à la sortie de chez soi, l'habitant reconstruit acoustiquement son territoire personnel qu'il vient de vulnérabiliser. De ce point de vue, l'expérience de l'espace public par l'auditeur-baladeur relève moins de l'exposition à autrui que de la régulation des processus d'exposition.

4. Le transport des empreintes

L'écoute au casque relève enfin d'une "mobilité des empreintes". Nous entendons par empreinte le marquage en creux des territoires urbains, la trace d'un territoire immatériel et inobservable bien que néanmoins vécu. La conjonction du déplacement et de l'écoute radiophonique fait prendre conscience à l'auditeur-baladeur de l'existence de zones de propagation hertziennes et reterritorialise son écoute en fonction des architectures urbaines et de la position occupée dans l'espace à un moment donné du transport. De même, l'écoute musicale dans l'espace public "translocalise" l'auditeur en le déplaçant dans un lieu imaginaire indépendant de l'espace traversé et accessible à lui seul. Les empreintes médiatiques et symboliques dont il est l'objet définissent ainsi des territoires immatériels, soit du fait de

la mobilité effective dans l'espace (premier cas), soit en le transportant de façon imaginaire grâce au pouvoir évocateur de la musique (second cas).

Plutôt que de parler de territoires urbains fondés sur un ordre spatial de la ville, nous identifions des territorialisations spatio-phoniques qui mettent en jeu des potentialités d'orientation perceptive du passant. Les territorialités de l'auditeur-baladeur se définissent comme un réseau de contextes sensoriels hétérogènes à partir duquel l'attention portée à autrui est mobilisée. Si la disjonction des seuils, l'hétérogénéité des noeuds, l'équilibre des enclos et le transport des empreintes aident à comprendre ce nouveau type de territorialisation urbaine, ces propriétés apportent un début de réponse quant à la définition de l'espace public en terme d'instrumentation sensorielle. Elles caractérisent les territoires urbains en fonction desquelles l'environnement médiatise l'espace-temps de la coprésence.

REPERTOIRE RAISONNE DES TRAJETS MUSICAUX

Les formes de cheminement de l'auditeur-baladeur peuvent être synthétisées à partir d'une typologie des tours. Chaque "tour" est à prendre aux deux sens du terme - action de parcourir un espace et art de maîtriser le déplacement - et met en jeu une relation spécifique entre l'écoute au casque et la mobilité spatiale. Si l'écoute musicale et la marche constituent toutes deux des pratiques inscrites dans la durée (rythme, pause, etc.), la typologie que nous proposons vise à expliciter les manières dont l'auditeur-baladeur manifeste à autrui son appropriation de l'espace-temps urbain. Nous distinguons six types de tours qui souvent se combinent les uns aux autres.

Le parcours consiste à choisir l'itinéraire permettant d'aller d'un lieu à un autre. Cet itinéraire, accompagné musicalement, est l'objet de deux variantes. D'une part, quand un trajet est emprunté régulièrement, quotidiennement, comme par exemple pour se rendre à son travail, l'auditeur-baladeur le redécouvre au jour le jour en changeant le contenu de l'écoute au casque. Un même trajet est alors entendu de différentes manières. D'autre part, un itinéraire occasionnel ou exceptionnel pourra être écouté avec le même programme sonore que celui d'un autre. L'auditeur-baladeur s'approprie l'espace traversé à partir de sa familiarité aux durées musicales. Le parcours *superpose* une double temporalité - celle du déplacement et celle de la musique - et diversifie ou au contraire homogénéise sa perception de l'environnement urbain.

La traversée consiste à minimiser les occasions d'arrêt, à favoriser la continuité et la poursuite du déplacement. Ne saluer une connaissance qu'en passant, limiter les possibilités d'adresse verbale d'autrui, neutraliser les stimulations visuelles de la rue et synchroniser ses pas aux rythmes musicaux constituent quelques tactiques permises par l'écoute au casque. La traversée accorde le primat aux temporalités musicales, autonomise partiellement les rythmes médiatisés par rapport aux temporalités urbaines et restreint les occasions de diversion provenant de la rue. Le pas de l'utilisateur du walkman reste régulier dans la mesure où certains événements "extérieurs"

restent hors d'atteinte de la perception de celui-ci. La traversée *substitue* la temporalité de l'environnement public à celle de l'écoute au casque.

L'**allure** consiste à établir des variations dans la vitesse de la marche, à moduler le pas selon l'écoute. Ces variations sont provoquées soit par l'occurrence d'événements sonores particulièrement intenses venant de la rue (accélération du déplacement pour rétablir une écoute au casque de qualité), soit par des changements de tempos musicaux. Dans le second cas, la variation se traduit par une accélération ou un ralentissement de la marche et peut être recherchée volontairement par l'auditeur-baladeur (programmation de l'allure en particulier chez les joggers). Que l'écoute concerne paysage sonore urbain ou les émissions musicales du baladeur, l'allure *transpose* les qualités rythmiques du temps sonore au niveau de l'expression piétonnière du marcheur.

Le **style** consiste à composer des figures à l'aide des gestes, voire à mettre en forme des mouvements de manière à les rendre esthétiques. L'auditeur-baladeur décompose la musique qu'il écoute en séquences rythmiques et en flots sonores et la recompose au moyen de sa gestuelle. En agissant ainsi, il donne à voir une forme originale de déplacement - à mi-chemin entre la marche et la danse - et métamorphose le lieu traversé du seul fait de sa présence. La rue devient une scène urbaine dans laquelle se déroule une chorégraphie improvisée plus ou moins exhibée et observée. Le style *configure* alors l'espace urbain en "défonctionnalisant" partiellement le déplacement et en établissant une isomorphie entre les rythmes musicaux et les rythmes kinésiques du passant.

Le **détour** consiste à faire un écart par rapport au trajet le plus direct allant d'un lieu à un autre. Il a été repéré sous diverses formes au cours de notre recherche : évitement de zones bruyantes qui empêchent l'écoute au casque, choix d'un trajet de moindre visibilité sociale qui autorise la marche-dansée, retour sur ses pas quand l'auditeur-baladeur se perd dans sa musique. Qu'il soit librement choisi ou non, le détour trace un itinéraire sinueux en fonction des conduites perceptives et expressives de l'utilisateur du walkman ou en fonction de la conscience qu'il a de celles d'autrui. En empruntant des chemins de traverses directement ou indirectement corrélés à l'écoute au casque, l'auditeur-baladeur *retrace* sa propre cartographie urbaine en même temps que son expérience musicale en public.

Le **raccourci** consiste à abrégé effectivement ou subjectivement le temps de déplacement, à prendre le chemin le plus court pour aller d'un point à un autre. S'il semble s'opposer en cela au détour, il ne repose pas forcément sur des opérations contraires. L'auditeur-baladeur peut bien sûr décider de rentrer chez lui par la voie la plus directe quand l'autonomie de son walkman fait défaut mais il peut aussi s'absorber dans son écoute musicale au point de ne pas voir le temps passer. L'oubli d'une partie du trajet réduit subjectivement la durée du parcours et constitue un moyen économique d'abrégé les temps de transport en commun. En concentrant l'expérience du temps sonore de l'auditeur-baladeur, le raccourci *décompte* le temps des horloges au profit de la dynamique musicale.

Si nous avons dégagé auparavant les façons dont l'auditeur-baladeur s'approprie et redéfinit les territorialités urbaines en fonction de son écoute au casque, la typologie des tours nous permet d'explicitier les ressources dont il dispose pour les rendre manifestes à autrui. Par les formes d'expression motrice et par l'organisation des itinéraires, ce passant offre à autrui des descriptions de ces territorialités. Il "récite" sa perception musicale de l'espace urbain dans son déplacement tel Stillman, dans la *Cité de verre* de Paul Auster, dessine les lettres d'un message codé par le mouvement de ses pas...

Nous avons affaire à une première échelle de traduction territoriale de l'écoute au casque s'appliquant ici à l'espace de la ville toute entière. Sans s'en apercevoir et sans en laisser de traces durables, les auditeurs-baladeurs mettent en oeuvre des opérations de territorialisations mobiles qui leur sont communes. En dehors de toute concertation préalable, ils adoptent des conduites qui les relient les uns aux autres selon une même appréhension du milieu urbain. Formulé autrement, en actualisant des types de perception et d'expression en fonction de leur déplacement et de leur écoute au casque, ils configurent l'espace urbain et manifestent cette configuration tout en recontextualisant les conditions de coprésence par cette manifestation.

Les pratiques spatio-phoniques constituent ainsi le support d'une communauté de conduite en public, d'une "sociabilité publicative". Celle-ci peut être définie par l'adoption de conduites partagées mais non concertées qui d'une part, redéfinissent les configurations territoriales de l'espace public, et d'autre part, par leur incongruité, révèlent les processus de naturalisation des relations en public. L'environnement sensoriel devient le lieu à partir duquel des phénomènes macro-sociaux (production des territoires urbains) s'articulent à des phénomènes micro-sociaux (instrumentation de l'interaction sociale). Les pratiques spatio-phoniques des auditeurs-baladeurs peuvent être considérées comme des opérations "transverses" qui restructurent l'ordre territorial de la ville en même temps qu'elles questionnent l'ordre de l'interaction. La transversalité de ces pratiques s'explique par le fait qu'au niveau interactionnel existent des similitudes entre l'activité spatiale et l'activité sensorielle de l'usager du walkman quant à la définition des situations de coprésence.

RECUEIL PROVISOIRE DES OPERATIONS TRANSVERSES

Nous avons montré à différentes reprises que l'appropriation du contexte sensoriel de l'interaction sociale pouvait se réaliser de différentes manières : au moyen de pratiques spatiales ou bien au moyen d'une activité perceptive spécifique. Si le pas d'un côté et l'oeil et l'oreille de l'autre relèvent de deux domaines hétérogènes, un ensemble de connexions les relient au niveau du traitement des situations de coprésence. Dans les termes G. Deleuze, nous avons affaire à des *circulants*, c'est-à-dire des phénomènes "qui opèrent une synthèse de coexistence et de coordination entre deux séries hétérogènes" (Deleuze, 1969).

Les synthèses conjonctives entre cheminement et perception s'opèrent dans la manière de gérer la temporalité de l'échange social, elles

questionnent le processus d'organisation des séquences interactionnelles. Plus précisément, elles mettent en forme le "flux expressif" de l'auditeur-baladeur à partir duquel sont agencées des disponibilités de présence. Lieu par excellence des rapports de trafic, l'espace public favorise l'existence de situations de coprésence limitées en faisant du temps l'élément structurant des conditions d'interaction sociale. Si les opérations transverses révèlent une appropriation spécifique du temps de coprésence à partir d'une manière de se déplacer ou de percevoir, nous les désignerons à partir de certains termes du lexique musical s'appliquant aussi aux pratiques d'espaces. Nous expliciterons ainsi trois acceptions que prend le trait d'union quand nous parlons de "pratique spatio - phonique".

L'ostinato est le procédé selon lequel un motif se répète indéfiniment à la basse ; sur ce motif répété, les autres voix construisent des développements ou variations divers. Ce type de gestion du temps continu a été illustré à plusieurs reprises : poursuite du cheminement *et* de l'écoute musicale en usant de la fonction autoreverse du baladeur, en déplaçant le curseur de la radio pour neutraliser les zones de parasitage, en saluant une personne connue sans lui laisser la possibilité d'entamer une conversation, en augmentant le volume sonore du baladeur tout en refusant de s'arrêter lors d'une interpellation par un inconnu, etc. Il s'agit donc d'intégrer par différents moyens des événements "perturbateurs" de manière à poursuivre l'activité en cours et à limiter sa disponibilité de présence.

L'interlude est un morceau musical entre deux actes ou deux scènes, il marque une pause dans le déroulement de la représentation. Cette fois, c'est la parenthèse sonore *et* spatiale qui domine : interruption de l'attention portée au sons du baladeur et arrêt momentané du déplacement quand on reprend contact avec le lieu traversé, arrêt du cheminement *et* de l'écoute au casque à un carrefour, sortir de chez soi pour ne plus entendre ses enfants *et* mettre son baladeur en marche pour ne plus entendre autrui, etc. Il s'agit de marquer un temps d'arrêt dans l'activité en cours de manière à redéfinir les conditions de disponibilité de présence.

La suite est une succession de mouvements de danse, de rythmes, de caractères *et* de tempos différents. Ces transitions de formes temporelles s'appliquent à la fois à la perception des rythmes musicaux *et* aux manières de se déplacer : le jogger programme différents tempos musicaux qui guideront les allures de sa course, la prégnance d'une musique de danse amène l'auditeur-baladeur à adopter une conduite kinésique lui correspondant, le changement d'un morceau musical à un autre ou l'occurrence d'un bruit parasite provoque des accélérations du marcheur, etc. La configuration des sons perçus *et* des styles de démarche est sujette à variation ; le passant met en forme son degré de disponibilité de présence.

Ces opérations transverses révèlent la vulnérabilité temporelle des contacts interpersonnels dans l'espace public. Le pas, comme l'oeil *et* l'oreille, constitue un instrument à partir duquel on peut régler la durée d'exposition à autrui. Si la mobilité spatiale *et* la mobilité de la perception s'informent mutuellement pour définir le cadre spatio-temporel de coprésence, l'hétérogénéité de ces deux domaines conduit à analyser l'interaction sociale

comme un processus "retors" dans lequel peuvent s'opérer des inversions, des distortions et des renversements de perspective. La juxtaposition et le rapprochement de dimensions qualitativement hétérogènes nous amène à rendre compte de "configurations chiasmiques des médiations sensorielles" à partir desquelles l'échange interpersonnel prend forme. Nous entendons par là des formes d'agencement des données sensibles qui entrecroisent et inversent le rapport entre les éléments des couples perception-expression et visuel-sonore.

COMPOSITION PARADOXALE DE L'INTERACTION SOCIALE

L'écoute au casque ne se limite pas à affecter les conditions de perception sonore de l'auditeur-baladeur, elle singularise aussi sa perception visuelle et redéfinit les formes de son expression sonore et de son expression visuelle (gestes et visage). La polarisation phonique consistant à régler ses conduites en fonction de ce qui est entendu réarticule les liens complexes entre la perception et l'expression, entre l'oeil et l'oreille. Deux phénomènes ont permis de caractériser cette polarisation phonique : le "mixage de présence" c'est-à-dire le degré de superposition et de chevauchement entre les productions électro-acoustiques et les productions sonores urbaines, et l'"informulation" c'est-à-dire l'action de mettre en forme des expressions sonores et visuelles sans pour autant dire le pourquoi de cette mise en forme.

La remise en cause de l'équilibre des sens par l'introduction d'un dispositif électro-acoustique s'interposant dans la relation interpersonnelle donne lieu à des configurations paradoxales de l'interaction sociale. L'autonomisation relative des modalités sensorielles (visuelle et sonore) et la difficulté des acteurs à hiérarchiser ces modalités selon leur opérationnalité interactionnelle laisse persister des ambiguïtés et des incertitudes quant au positionnement adopté par chacun des acteurs coprésents. La subsistance, au cours même de l'échange, de l'indétermination des positions respectives des acteurs coprésents s'explique par l'instabilité des configurations sensibles qui permettent habituellement à chacun de se positionner en fonction d'autrui. Cette instabilité des configurations sensibles relève soit de l'"informulation" (incapacité du sujet percevant à interpréter de manière univoque l'expression d'autrui), soit de la mise en forme de messages contradictoires au moyen de deux canaux sensoriels différents (manifester une position par le sonore et manifester la position contraire par le visuel), soit de chiasmes sensori-moteurs (traduction visuelle d'une perception sonore qui redéfinit la position respective des sujets en présence). Ces différents cas de figure favorisent la mise en forme de paradoxes interactionnels dans la mesure où ils limitent, voire empêchent, la production conjointe d'un cadre d'échange partagé. En donnant une définition paradoxale du cadre de l'échange ou en instaurant continuellement des ruptures de cadre au cours même de l'échange, l'auditeur-baladeur tend à limiter les possibilités d'ajustement et de coordination des actions de chacun. A l'instabilité et à l'ambiguïté des formes expressives de l'usager du walkman correspondent l'instabilité et l'indétermination du cadre de coprésence. Les paradoxes sensoriels de l'interaction sociale se fondent sur la neutralisation de l'environnement sensoriel comme médiateur d'ajustement de la relation interpersonnelle.

DES PISTES A EXPLORER

Au terme de ce parcours, bien des points n'ont été qu'abordés. J'en retiendrais deux qui me semblent dignes d'attention et de recherches futures.

Si nous avons centré notre recherche sur les usages du baladeur en milieu urbain, nous sommes en droit de nous demander s'il existe d'autres types de pratiques spatio-phoniques qui participent de la "sociabilité publicative" que nous venons d'évoquer. L'écoute au casque comme instrument de définition des nouvelles formes de territorialité urbaine et comme analyseur des relations en public n'est sans doute pas l'unique phénomène de ce type. Nous pensons à l'usage d'autres technologies sonores mobiles qui n'arrêtent pas de se développer : le téléphone portable, l'auto-radio, la CB, etc. Il me semble que chacune de ces pratiques ont quelque chose à nous apprendre de l'espace public contemporain. La conjonction de la mobilité spatiale et de l'écoute médiatique demanderait à être étudiée sous toutes ses formes afin de pouvoir tester et préciser le degré de validité et de généralité des résultats auxquels nous sommes parvenus.

D'autre part, au niveau théorique, nous avons l'impression de n'avoir répondu que très partiellement à la question de l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale. La seconde piste de recherche que nous entrevoyons consisterait à préciser, à répertorier et à typifier l'ensemble des configurations sensibles paradoxales que l'on pourrait repérer à partir de travaux empiriques consacrés à l'espace public. Un travail de recherche fondamentale pourrait être développé qui poserait la question des liens complexes entre les processus de mises en forme sensible de l'environnement et les processus de mises en forme sociale de l'interaction.

Bibliographie analytique

Epistémologie et philosophie

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace* . Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1983, 214 p.

BAREL, Y. *Le paradoxe et le système* . Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1979, 232 p.

BATESON, G. *Vers une écologie de l'esprit* . Tome 1, traduit de l'américain par F. Drosso, L. Lot et E. Simion, Paris, Ed. du Seuil, 1977, 284 p.

BATESON, G. *Vers une écologie de l'esprit* . Tome 2, traduit de l'américain par F. Drosso, L. Lot, Paris, Ed. du Seuil, 1980, 288 p.

BATESON, G. *La nature et la pensée* . traduit de l'anglais par A. Cardoën, M.C. Chiarieri et J.L. Giribone, Paris, Ed. du Seuil, 1984, 249 p.

BENSA, A. Individu, structure, immanence. Gregory Bateson et l'Ecole française de sociologie. *Bateson : premier état d'un héritage. Colloque de Cerisy* . sous la direction de Yves Winkin, Paris, Ed. du Seuil, 1988, pp. 153-170

BERGSON , H. *Durée et simultanéité* . Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 1968, 216 p.

BROWN, R. *Clefs pour une poétique de la sociologie* . traduit de l'américain par R. Clignet, Paris, Actes Sud, 1989, 352 p.

PETITOT-COCORDA, J. Identité et catastrophes (topologie de la différence). *L'identité* . Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, pp. 109-148

DELEUZE, G. *Logique du sens* . Paris, Ed. de Minuit, 1969. 392 p.

DELEUZE, G. *Différence et répétition* . Paris, Presses Universitaires de France, 1969

DELEUZE, G. et GUATTARI, F. *Mille Plateaux* . Paris, Ed. de Minuit, 1980. 645p.

DUFRENNE, M. *L'oeil et l'oreille* . Paris, Ed. Jean-Michel Place, 1991, 200p.

KUHN, T. *La structure des révolutions scientifiques* . traduit de l'américain par L. Meyer, Paris, Ed. Flammarion, 1983, 284 p.

JANKELEVITCH, V. *Quelque part dans l'inachevé* . Paris, Gallimard, 1978

MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception* . Paris, Gallimard, 1987, 531 p.

SERRES, M. *Le parasite* . Paris, Ed. Grasset, 1980, 348 p.

- SERRES, M. *L'interférence* . Paris, Ed. de Minuit, 1972, 237 p.
- SERRES, M. *Espace et temps. Sur l'aménagement du temps. Essais de chronogénie* . Paris, Ed. Denoël/Gonthier, pp. 13-29
- SERRES, M. *Génèse* . Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 1982, 222 p.
- SIMMEL, G. *Sociologie et épistémologie* . traduit de l'allemand par L. Gasparini, introduction de J. Freund, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 238 p.
- SIMONDON, G. *L'individuation psychique et collective* . Paris, Ed. Aubier, 1989, 293 p.
- SIMONDON, G. *Du mode d'existence des objets techniques* . édition augmentée d'une préface de J. Hart et d'une postface de Y. Deforge, Paris, Ed. Aubier, 1989, 336 p.
- UEXKULL, J. *Mondes animaux et monde humain* . traduit de l'allemand par P. Muller, Paris, Ed. Gonthier, 1965, 166 p.
- WEBER, M. *Le savant et le politique* . introduction par R. Aron, Paris, Union Générale d'Édition, coll. 10/18, 1963, 185 p.

Philosophie et sociologie de la culture

- ATTALI, J. *Bruits. essai sur l'économie politique de la musique* . Paris, P.U.F., 1977, 301 p.
- ABBE DINOUART *L'art de se taire* . (1771) , précédé de *Silences du langage, langages du visage à l'âge classique* , par J.J. Courtine et C. Haroche, Aubenas, Ed. Jérôme Millon, 1987, 187 p.
- BAUDRILLARD, J. *Amérique* . Paris, Grasset, 1986
- BENJAMIN, W. *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Essais 2. 1935-1940* . Paris, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1983, pp. 87-128
- BLOOM, A. *L'âme désarmée* . Paris, Julliard, 1987
- CHAMBERS, I. *Popular Culture. The metropolitan experience* . London and New York, Methuen & Co., 1986, 244 p.
- DORFLES, G. *L'intervalle perdu* . traduit de l'italien par M.T. Ketterer, Paris, Librairie des Méridiens, 1984, 205 p.
- FINKIELKRAUT, A. *La défaite de la pensée* . Paris, Gallimard, 1987, 165 p.
- LE BRETON, D. *Anthropologie du corps et modernité* . Paris, P.U.F., 1990

LIPOVETSKY, G. *L'ère du vide* . Paris, Gallimard, 1983, 247 p.

ORTEGA Y GASSET, J. *La révolte des masses* . traduit de l'espagnol par L. Parrot, Paris, Ed. Stock, 1961, 253 p.

SIMMEL, G. *La tragédie de la culture et autres essais* . traduit de l'allemand par S. Cornille et P. Ivernel, introduction de V. Jankélévitch, Paris, Ed. Rivages, 1988, pp. 137-144

SIMMEL, G. *Philosophie de la modernité* . traduit de l'allemand et préfacé par J.L. Vieillard-Baron, Paris, Editions Payot, 1989, 331 p.

WILLENER, A. *Broadway Blues. essai sur la culture contemporaine* . Genève, Georg Editeur, 1987, 271 p.

Théories sociologiques

BERTHELOT, J.M. Les masses : de l'être au néant. *Masses et postmodernité* sous la direction de J. Zylberberg, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 179-194

BOLTANSKI, L. et THEVENOT, L. *De la justification ; les économies de la grandeur* . Paris, Gallimard, 1991, 485 p.

BOURDIEU, P. L'économie des échanges linguistiques. *Langue française* mai 1977, n°34, pp. 17-34

BOURDIEU, P. *La distinction. critique sociale du jugement*. Paris, Ed. de Minuit, 1979, 670 p.

BOURDIEU, P. *Le sens pratique* . Paris, Ed. de Minuit, 1980, 475 p.

DE CERTEAU, M. *L'invention du quotidien. Arts de faire* . Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, 375 p.

CICOUREL, A. *La sociologie cognitive* . Paris, Presses Universitaires de France, 1979, 239 p.

GARFINFEL, H. *Studies in Ethnomethodology* . Englewood Cliffs (USA), Prentice Hall, 1967

GIDDENS, A. *La constitution de la société* . traduit de l'anglais par M. Audet, Paris, Presses Universitaires de France, 1987, 474 p.

GOFFMAN, E. The Neglected Situation. *American Anthropologist* , 1964, vol. 66, n°6, Special Issue, pp. 133-136

GOFFMAN, E. The interaction Order. *American Sociological Review* , fév. 1983, vol. 48, n°1, pp. 1-17

GOFFMAN, E. Les ressources sûres. *Les moments et leurs hommes* . textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Seuil/Minuit, 1988, pp. 104-113

GOFFMAN, E. *Les cadres de l'expérience* . traduit de l'anglais par I. Joseph, Paris, Ed. de Minuit, 1991, 570 p.

GONO, G. "Situation" versus "Frame" : the "interactionist" and the "structuralist" analyses of everyday life. *American Sociological Review* vol. 42, 1977, pp. 854-867

SCHWARZ, A. Masse et individualité. *Masses et postmodernité* sous la direction de J. Zylberberg, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 77-92

SCHUTZ, A. *Le chercheur et le quotidien* . traduit de l'américain par A.N. Noschis-Gilliéron, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, 286 p.

SENNETT, R. *Les tyrannies de l'intimité* . texte traduit de l'américain par A. Berman et R. Folkman, Paris, Ed. du Seuil, 1979, 283 p.

SIMMEL, G. *The sociology of Georg Simmel* . traduit de l'allemand, édité et introduit par Kurt H. Wolff, New York, The Free Press, 1950, 445 p.

ZYLBERBERG, J. Macroscopie et microscopie des masses. *Masses et postmodernité* . sous la direction de J. Zylberberg, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, pp. 11-44

Sociologie urbaine

AMPHOUX, P. Reconnaître que l'espace c'est aussi le déplacement, le "bougé", la "méta-phore"... *Espaces et Sociétés* . n° 48-49, nov. 1987, pp. 340-344

AUGE, M. *Un ethnologue dans le métro* . Paris, Ed. Hachette, 1986, 120 p.

AUGOYARD, J.F. Les allures du quotidien. *Temps Libre* , n°12, printemps 1985, pp. 49-56

AUGOYARD, J.F. *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* . Paris, Ed. du Seuil, 1979, 186 p.

BENJAMIN, W. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages* . Paris, Les éditions du Cerf, 1989, 972 p.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* . Paris, Payot, 1982

BORDREUIL, S. Identité et espaces publics. *La théorie de l'espace humain. Transformations globales et structures locales* . Paris, CRAAL-FNSRS-UNESCO, 1986, pp. 206-213

CAUQUELIN, A. *La ville la nuit* . Paris, Presses Universitaires de France, 1977, 169 p.

CAUQUELIN, A. *Essai de philosophie urbaine* . Paris, Presses Universitaires de France, 1982, 195 p.

COLLETT, P. et MARSH, P. Patterns of Public Behaviour : Collision Avoidance on a Pedestrian Crossing. *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture. Selections from Semiotica* , New York, Mouton Publishers, pp. 199-217

HILLMAN, J. Walking. *The City as Dwelling : Walking, Sitting, Shaping* Irving (Texas), The Center for Civic Leadership, The University of Dallas, 1980, pp. 1-7

JOSEPH, I. Visages. *Sociétés. La revue des Sciences Humaines et Sociales* n° 0, Paris, Ed. Masson, 1984, pp. 21-25

JOSEPH, I. *Le Passant Considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public* . Paris, Librairie des Méridiens, 1984, 147 p.

JOSEPH, I. Eléments pour l'analyse de l'expérience de la vie publique. *Espaces et Sociétés* , n°38-39, juillet-août 1981, pp. 57-76

JOSEPH, I. Urbanité et ethnicité. *Terrain. Carnets du patrimoine ethnologique*, n°3, oct. 1984, pp. 20-25

JOSEPH, I. Voir-Exposer-Observer. *L'espace du public. les compétences du citadin* . Colloque d'Arc-et-Senans 8-10 novembre 1990, Paris, Plan Urbain, Editions Recherches, 1991, pp. 23-31

L'école de Chicago . Naissance de l'écologie urbaine . textes traduits de l'anglais et présentés par Y. Grafmeyer et I. Joseph, Paris, Ed. Aubier, 1990, 378p.

LEVINE, J. , VINSON, A. , WOOD, D. Subway Behavior. *People in Places. The sociology of the familiar* . Ed. by A. Birenbaum and E. Saejarin, New York, Praeger Publishers, 1973, pp. 208-216

LIEBOW, E. *Tally's corner. A Study of Negro Streetcorner Men* . Boston, Little, Brown and Company, 1967, 260 p.

LOFLAND, L.H. *A world of strangers. order and action in urban public space*. Prospect Heights (USA), Waveland Press, Inc., 1973. 223 p.

MAYOL, P. *L'invention du quotidien. Habiter, cuisiner* . Paris, Union Générale d'Editions, 1980, 316 p.

MC PHAIL, C. et WOHLSTEIN R. Collective locomotion as collective behavior. *American Sociological Review* . vol. 51, août 1986, pp. 447-463

MEDAM, A. *New York Terminal* . Paris, Ed. Galilée, 1977

MOLES, A. et ROHMER, E. *Labyrinthes du vécu. l'Espace : matière d'actions*. Paris, Librairie des Méridiens, 1982, 183 p.

PEREC, G. *Espèces d'espaces* . Paris, Ed. Galilée, 1985, 124 p.

PESSIN, A. et TORGUE, H.S. *Villes imaginaires* . Paris, Ed. du Champ urbain, 1980, 207p.

PRATO, P. Music in the streets : the example of Washington Square Park in New York City. *Popular Music* , Cambridge University Press, 1984, n°4, pp. 151-163

SANSOT, P. Ritualisation de l'espace urbain et de la vie quotidienne à travers le concept d'appropriation. *Vie quotidienne en milieu urbain* . Actes du Colloque de Montpellier, supplément aux Annales de la Recherche Urbaine, Paris, C.R.U., 1980, pp. 501-510

SENNETT, R. Architecture de verre. *Le temps de la réflexion. La ville inquiète*. vol. VIII, traduit de l'anglais par M. Froment-Meurice, Paris, Gallimard, 1987, p. 125-140

SENNETT, R. Les villes américaines : plan orthogonal et éthique protestante. in *Revue Internationale des Sciences Sociales* , Paris, Unesco/Erès, n° 125, août 1990, pp. 303-320

SENNETT, R. *La ville à vue d'oeil. Urbanisme et société* . traduit de l'américain par D. Dill, Paris, Plon, 1992, 314 p.

CHELKOFF, G. et THIBAUD, J.P. *Les mises en vue de l'espace public* . Grenoble, CRESSON/Plan Urbain, 1992

WHYTE, W. *City. Rediscovering the Center* . New York, Doubleday, 1988, 386p.

WOLFF, M. Notes on the Behavior of Pedestrian. *People in Places. The sociology of the familiar* . Ed. by A. Birenbaum and E. Saejarin, New York, Praeger Publishers, 1973, pp. 35-48

Théories de l'interaction sociale

BATESON, G. et RUESCH, J. *Communication et société* . traduit de l'américain par G. Dupuis, préface de P. Watzlawick, Paris, Ed. du Seuil, 1988, 350 p.

BIRDWHISTELL, R. *Introduction to Kinesics (An annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture)* . Louisville (USA), University of Louisville Press, 1952

DE CERTEAU Utopies vocales : glossolalies. *La voix/l'écoute* . *Traverses* n° 20, Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, 1980, pp. 26-37

CONDON, W.S. Une analyse de l'organisation comportementale. *La communication non verbale* , sous la direction de J. Cosnier et A. Brossard, Paris et Neuchâtel, ED. Delachaux et Niestlé, 1984, pp. 31-70

CONDON, W.S. et OGSTON, W.D. Speech and body motion synchrony of speaker-hearer. *Perception of Language* , Columbus (USA), Charles E. Merrill Press, 1971

CONDON, W.S. Neonatal entrainment and enculturation. *Before speech : the beginning of interpersonal communication* , Cambridge (USA), Cambridge University Press, 1979, pp. 131-148

COOLEY, C.H. *Human Nature and the Social Order* . New York, 1902

DODIER, N. Agir dans plusieurs mondes. *Critique* . n° 529-530, juin-juillet 1991, pp. 427-458

GARFINKEL H. et SACKS, H. On formal structures of practical actions. *Ethnomethodological Studies of Work* . Londres, R.K.P., 1970, pp. 160-193

GOFFMAN, E. *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organisation of Gatherings* . New York, The Free Press, 1963, 248 p.

GOFFMAN, E. *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. la présentation de soi.* traduit de l'anglais par A. Accardo, Paris, Ed. de Minuit, 1973, 253 p.

GOFFMAN, E. *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. les relations en public.* . traduit de l'anglais par A. Kihm, Paris, Ed. de Minuit, 1973, 372p.

GOFFMAN, E. *Les rites d'interaction.* traduit de l'anglais A. Kihm, Paris, Ed. de Minuit, 1974, 231 p.

GOFFMAN, E. *Stigmate. les usages sociaux des handicaps* . traduit de l'anglais par A. Kihm, Paris, Ed. de Minuit, 1975, 175 p.

GOFFMAN, E. *Façons de parler* . traduit de l'anglais par A. Kihm, Paris, Ed. de Minuit, 1987, 277 p.

GOFFMAN, E. *Les moments et leurs hommes* . textes traduits de l'anglais, recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Editions du Seuil, 1988, 253 p.

- GROSJEAN, M. *La musique des interactions. contribution à une recherche sur les fonctions de la voix dans l'interaction* . Thèse d'Université, Université Lumière Lyon II, Lyon, 1991, 332 p.
- GUMPERZ, J. *Engager la conversation. introduction à la sociolinguistique interactionnelle* . traduit de l'anglais par M. Dartevelle, M. Gilbert et I. Joseph, Paris, Ed. de Minuit, 1989, 185 p.
- HALL , E.T. *La dimension cachée* . traduit de l'américain par A. Petita, postface de F. Choay, Paris, Ed. du Seuil, 1971, 256 p.
- HALL , E.T. *Au-delà de la culture* . traduit de l'américain par M.H. Hatchuel, Paris, Ed. du Seuil, 1979, 237 p.
- HALL , E.T. *La danse de la vie. temps culturel, temps vécu* . traduit de l'américain par A.L. Hacker, Paris, Ed. du Seuil, 1984, 286 p.
- JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale* . Paris, Ed. de Minuit, 1963
- MEAD, G.H. *The philosophy of the Act* . Chicago, The University of Chicago Press, 1938
- MEAD, G.H. *Mind, Self, Society* . Chicago, The University of Chicago Press, 1962, 401p.
- La nouvelle communication* . Textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Ed. du Seuil, 1981, 377 p.
- ORTIGUES, E. Le concept de personnalité. *Critique* . n° 456, 1985, pp. 519-536
- QUERE, L. La vie sociale est une scène. *Le parler frais d'Erving Goffman*. Paris, Editions de Minuit, 1989, pp. 47-82
- QUERE, L. D'un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique. *Réseaux. communication, technologie, société* . Paris, CNET, mars-juin 1991, n° 46-47, pp. 69-90
- QUERE, L. Construction de la relation et coordination de l'action dans la conversation. *Les formes de la conversation* . sous la direction de B. Conein, M. de Fornel et L. Quéré, vol. II, Paris, CNET, 1991, pp. 253-288
- QUERE, L. Qu'est-ce qu'un observable ? *L'espace du public. les compétences du citoyen* . Colloque d'Arc-et-Senans 8-10 novembre 1990, Paris, Plan Urbain, Editions Recherches, 1991, pp. 36-40
- SCHEFLEN, A. *Body language and social order. communication as behavioral control* . Englewood Cliffs (N.J.) , Prentice-Hall, Inc. , 1972, 208 p.
- SCHUTZ, A. Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales* . n°1, Vol. 1, 1984, pp. 22-27

SHARROCK, W. et WATSON, R. L'unité du faire et du dire. *Les formes de l'action. sémantique et sociologie* . publié sous la direction de P. Pharo et L. Quéré, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1990, pp. 227-253

THEVENOT, L. L'action qui convient. *Raisons Pratiques. Les formes de l'action* . n° 1, Ed. de l'EHESS, 1990, pp. 39-69

SIMMEL, G. *Secret et sociétés secrètes* . traduit de l'allemand par S. Muller, postface de P. Watier, Strasbourg, Ed. Circé, 1991, 123 p.

WATZLAWICK, P. , WEAKLAND, J. *Sur l'interaction* . Paris, Ed. du Seuil, 1981

WATZLAWICK, P. , HELMICK BEAVIN, J. , DON JACKSON, D. *Une logique de la communication* . traduit de l'américain par J. Morche, Paris, Ed. du Seuil, 1972, 280 p.

ZIMMERMAN, D. Prendre position. *Le parler frais d'Erving Goffman*. Paris, Editions de Minuit, 1989, pp. 218-230

Urbanisme

APPLEYARD, D. , LYNCH, K. et MYER, J. *The View From the Road* . Cambridge, MIT Press, 1964, 64 p

APPLEYARD, D. Mouvement, séquence et ville. *La nature et l'art du mouvement* sous la direction de G. Kepes, traduit de l'anglais par D. Panchout, Bruxelles, Ed. La Connaissance, 1968, pp. 176-192

BILLIARD, I. *Espaces Publics* . Groupe de travail sous la présidence de M.A. Louisy, Plan Urbain, Ministère de l'Equipement et du logement, Paris, La Documentation Française, 1988, 132 p.

CAPPE, L. Including Transit. *Public streets for Public use* . Ed. by A.V. Moudon, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1987, pp. 290-298

CARR, S. et SCHISLER, D. The City as a Trip : Perceptual Selection and Memory in the View From the Road. *Environment and Behavior* , juin 1969, vol. 1, n°1, pp. 7-36

GEHL, J. *Life between buildings. Using Public Space* . New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1987, 202 p.

HAGERSTRAND, T. *Innovation as a Spatial Process* . Chicago, University of Chicago Press, 1976

KOROSEC-SERFATY, P. La sociabilité publique et ses territoires - Places et espaces publics urbains. *Architecture et Comportement/ Architecture and Behavior* . n°2, vol. 4, 1988, pp. 111-132

LYNCH, K. *L'image de la cité*. traduit de l'anglais par M.F. et J.L. Vénard, Paris, Dunod, 1969, 222 p.

MISSAC, P. *Passage de Walter Benjamin* . Paris, Ed. du Seuil, 1987, 212 p.

RAPOPORT, A. Pedestrian Street Use. Culture and Perception. *Public streets for Public use* . Ed. by A.V. Moudon, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1987, pp. 80-92

TUNNARD, C. et PUSHKAREV, B. *Manmade America : Chaos or Control* New Haven, Yale University Press, 1963

VIRILIO, P. *Esthétique de la disparition* . Paris, Ed. Balland, 1980, 138 p.

VIRILIO, P. *L'horizon négatif* . Paris, Ed. Galilée, 1984, 309 p.

VIRILIO, P. *L'espace critique* . Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1984, 189 p.

Théories des médias

BEAUD, P. *La société de connivence. Média, médiations et classes sociales* . Paris, Ed. Aubier, 1984, 382 p.

BAUDRILLARD, J. *Simulacres et simulation* . Paris, Ed. Galilée, 1981, 236 p.

BOUGNOUX, D. *La communication par la bande. introduction aux sciences de l'information et de la communication* . Paris, Editions La Découverte, 1991, 277 p.

DE CERTEAU, M. et GIARD, L. *L'ordinaire de la communication* . Paris, Dalloz-Ministère de la Culture, 1983, 167 p.

ERALY, A. Sur la délocalisation des relations sociales. *Actes du XIIIème Colloque de l' AISLF : le lien social* , Université de Genève, 1989, pp. 743-750

FLICHY, P. *Une histoire de la communication moderne. espace public et vie privée* . Paris, Ed. La Découverte, 1991, 281 p.

GREENE, A. The tyranny of melody. *Et cetera* , Fall 1986, pp. 285-290

GUMPERT, G. *Talking Tombstones and Other Tales of the Media Age* . Oxford, Oxford University Press, 1987, 206 p.

HABERMAS, J. *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*. trad. de l'allemand par M. B. de Lauray, Paris, Ed. Payot, 1978, 324 p.

MC LUHAN, M. *Pour comprendre les médias*. Paris, Mame/Seuil, 1968, 404p.

MC LUHAN, M. *D'oeil à oreille*. Paris, Denoël/Gonthier, 1977, 202 p.

MC LUHAN, M. *La Galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*. Paris, Gallimard, 2 tomes, 1967, 520 p.

MEYROWITZ, J. *No sense of place. The impact of electronic media on social behavior*. New York-Oxford, Oxford University Press, 1985, 416 p.

MIEGE, B. La faible pertinence des théories générales de la communication. *Technologies et symboliques de la communication*. Colloque de Cerisy sous la direction de L. Sfez et G. Coutlée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1990, pp. 65-74

PROULX, S. De la métaphore télégraphique à celle de la conversation. *Technologies et symboliques de la communication*. Colloque de Cerisy sous la direction de L. Sfez et G. Coutlée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1990, pp. 283-297

QUERE, L. *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*. Paris, Ed. Aubier Montaigne, 1982, 215 p.

RATH, C.D. La "Sociologie des sens" de Simmel revue à l'époque de la télévision. *Georges Simmel, la sociologie et l'expérience du monde moderne*, sous la direction de P. Watier, Paris, Méridiens Klincksieck, pp. 189-203

Réseaux. communication-technologie-société. L'opinion publique. n° 22, Janvier 1987, Paris, CNET/CNRS

Réseaux. communication-technologie-société. Autour de Habermas. n° 34, Mars 1989, Paris, CNET/CNRS

SFEZ, L. *Critique de la communication*. Paris, Ed. du Seuil, 1988, 393 p.

SHANNON, C. et WEAVER, W. *La théorie mathématique de la communication*. Paris, Retz-CEPL, 1975

STEARN, G. (éd.) *Pour ou contre Mc Luhan*. Paris, Ed. du Seuil, 1969, 299 p.

STOURDZE, Y. La révolution réticulée. *Traverses. Réseaux : le modèle ferroviaire*, n° 13, déc. 1978, pp. 20-34

VAUCHEY, J.P. Les mutations de l'espace sonore ou la déstructuration de la communication sociale territorialisée. *Netcom*. vol. I, n° 3, septembre 1987, pp. 1-70

VIRILIO, P. *L'inertie polaire* . Paris, Christian Bourgeois, 1990

WIENER, N. *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine* . Paris, Hermann, 1948

Psychologie et psycho-pathologie de l'environnement

ANZIEU, D. Le moi-peau. *Nouvelle Revue de Psychanalyse* . n° 9, 1974, pp. 195-208

ANZIEU, D. L'enveloppe sonore du Soi. *Narcisses* , Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 13, 1976, pp. 161-179

ANZIEU, D. *Le Moi-peau* . Paris, Ed. Dunod, coll. Psychismes, 1985

BELLER, I. *La Sémiophonie* . Paris, Maloine, 1973

BARKER, R. On the nature of the environment. *The Journal of Social Issues* , 1963, vol. 19, n°4, pp. 12-26

BARKER, R. Theory of Behavior Settings. *Habitats, Environments and Human Behavior* , Roger G. Barker and associates (Ed.), Jossey-Bass Publishers, San Francisco, 1978, pp. 213-228

DELIGNY, F. *Les enfants du silence* . Paris, Galilée et Spirali, 1980

GUILLAUME, P. *La psychologie de la forme* . Paris, Flammarion, 1979, 260 p.

LECOURT, E. Le sonore et les limites du soi, *Bulletin de Psychologie* , 1983, Tome XXXVI, n° 360, pp. 577-582

LECOURT, E. L'enveloppe musicale. *Les enveloppes psychiques* , Paris, Ed. Dunod, 1987, pp. 199-222

LEONARD, G. *The silent pulse* . New York, Bantam Books, 1981

MOLES, A. *Théorie de l'Information et Perception Esthétique* . Paris, Ed. Denoël, 1972, 327 p.

REINBERG, A. *Des rythmes biologiques à la chronobiologie* . Paris, Gauthier-Villars, 1974, 126 p.

RUCKMICK, C. The role of kinaesthesia in the perception of rhythm. *American Journal of Psychology* , n° 24, 1913

Anthropologie de l'environnement sonore

AMPHOUX, P. *Aux écoutes de la ville* . Lausanne, IREC, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, août 1991, 320 p.

AMPHOUX, P. Donneurs de temps sociaux, donneurs de temps sonores. *Les temps sociaux* . D. Mercure et A. Wallemacq (Eds.), Bruxelles-Paris, Ed. Universitaires, 1988, pp. 133-146

AUGOYARD, J.F. *Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores* . Paris, Ecole Spéciale d'Architecture/Plan Construction, 1978, 212 p.

AUGOYARD, J.F. Expression et marque dans le vécu sonore. *L'oreille oubliée* , Centre Georges Pompidou, CCI, Paris, 1982, pp. 56-59

AUGOYARD, J.F. et al. *Environnement sonore et communication interpersonnelle* . Grenoble, CNRS/CNET/Cresson, 1985, 131 p.

AUGOYARD, J.F. Du lien social à entendre. *Actes du XIIIe Colloque de l'AISLF : Le lien social* , textes réunis et édités par W. Fisher et C. Frick, Université de Genève, tome II, 1989, pp. 702-717

AUGOYARD, J.F. Répons pour voix discrètes et trois silences. *La voix, l'écoute, Traverses* , 1980, n° 20, pp. 134-141

AUGOYARD, J.F. De l'éthologie sonore à l'espace sonore. *Séminaire de recherche : Environnement sonore et société* . Grenoble, ESU/CEPS-Université de Grenoble-CRESSON, 1987, pp. 35-41

AUGOYARD, J.F. Culture sonore et identité urbaine. *Séminaire Développement local et identité : Du quartier à la métropole* . Berne, Commission nationale suisse pour l'UNESCO, 1990, pp. 24-38

BALAY, O. *La proxémie acoustique dans l'habitat* . Grenoble, Plan Construction-Cresson, 1986, 102 p.

BALAY, O. et CHELKOFF, G. *Conception et usage de l'habitat : proxémies sonores comparées* . Grenoble, Ministère de l'Équipement, du Logement et du Transport-Cresson/Euterpes, 1987, 110 p.

CHELKOFF, G. et al. *Entendre les espaces publics* . Grenoble, Plan Urbain-Cresson/ Euterpes, 1988, 158 p.

CHELKOFF, G. Le public et son espace : comment s'entendent-ils ? *Architecture et Comportement* . Vol. 7, n°1, Mars 1991, pp. 35-46

CHION, M. Les oreilles de Gulliver. *Le Monde de la Musique* , déc. 1988, pp. 138-139

GROSJEAN, M. La voix dans l'espace urbain . *Architecture et Comportement* . Vol. 7, n°1, Mars 1991, pp. 25-31

Le pouvoir des sons . Enquête réalisée par E. Dumaurier, Cahiers recherche/musique, Paris, INA/GRM, 1978, 282 p.

Répertoire des effets sonores . Collectif CRESSON (sous la direction de J.F. Augoyard), 2 Tomes. Grenoble, CRESSON, 1986-1988

SANSOT, P. Existence des bruits et bruit des existences . *Musique en jeu. la musique, les sons et la ville* . n° 24, Paris, Ed. du Seuil, sept. 1976, pp. 19-28

SCHAFER, R.M. La musique de l'environnement. *Cultures. musique et société* . vol. I, n°1, Montreux, Editions de la Baconnière, 1973, pp. 15-56

SCHAFER, R.M. *Le Paysage Sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges* . traduit de l'anglais par S. Gleize, Paris, J.C. Lattès, 1979, 389 p.

THIBAUD, J.P. et al. *A l'écoute du chantier. des productions sonores aux modes de prévention* . Plan Construction et Architecture/CRESSON, coll. Recherches, Paris, 1990, 173 p.

THIBAUD, J.P. Temporalités sonores et interaction sociale. *Architecture et Comportement* . Vol. 7, n°1, Mars 1991, pp. 63-74

TORGUE, H. *L'oreille active* . Grenoble, ESU/Ministère de l'Environnement, 1985, 228 p.

TRUAX, B. *Acoustic Communication* . Norwood (New Jersey), Ablex Publishing Company, 1984, 244 p.

UGO, V. L'espace de la sonorité. *Critique* . n° 487, déc. 1987, pp. 1073-1086

Anthropologie de la musique

AVRON, D. *L'appareil musical*. Paris, UGE, 1978, 185 p.

CHARLES, D. Flux de marche avec piétinement. *Traverses* , 1979, n° 14-15, pp. 81-92

HOFSTEIN, F. Drogue et musique. *Musique en jeu* , n° 9, nov. 1972, pp. 111-115

HONIGSHEIM, P. *Music and Society. The Later Writings of Paul Honigsheim* . K. P. Etzkorn (éd.), New York, Wiley-Interscience Publication, 1973, 327 p.

HOSOKAWA, S. La musique mass-médiatisée. *International review of the aesthetics and sociology of music* , vol. 12, n°1, 1981, pp. 21-50

LEWIS, G.H. Popular music, musical preference and drug use among youth. *Popular music and society* , Bowling Green State University, R. Serge Denisoff Ed. , vol. 7, n° 3, 1980, pp. 176-181

LULL, J. Listeners' Communicative Uses of Popular Music. In *Popular culture and communication* , Edited by James Lull , Beverly Hills, Sage Publication, 1987, pp. 140-174

MYERS, R. *Erik Satie* . Paris, Ed. Gallimard, 1959

ROUGET , G. *La musique et la transe* . Paris, NRF, Ed. Gallimard, 1980, 294 p.

SCHAEFFER, P. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris, Ed. du Seuil, 1966, 712 p.

SUPICIC, I. *Musique et société. Perspectives pour une sociologie de la musique*. Zagreb, Institut de Musicologie-Académie de Musique, 1971

ZUCKERKANDL, V. *Sound and Symbol. Music and the External World*. traduction anglaise de l'allemand par R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1973, 399 p.

Psychologie de l'écoute musicale

FRAISSE, P. , OLERON, G. et PAILLARD, J. Les effets dynamogéniques de la musique. Etude expérimentale. *L'Année Psychologique* , 1953, tome LIII, fasc.1, pp. 1-34

FRAISSE, P. *Les structures rythmiques* . Paris, ED. Erasme, 1956

GATEWOOD, L.L. An experimental study of the nature of musical enjoyment. *The effects of music*. Londres, 1927, pp. 78-120

IMBERTY, M. *Les écritures du temps*. Paris, tome 2, Dunod, 1981

OLERON, G. Influence de la répétition sur la structuration temporelle des mouvements d'accompagnement de la musique. *L'Année Psychologique* , 1956, p. 13-25

OLERON, G. Les mouvements rythmés induits par la musique. *L'Année Psychologique* , 1957, pp. 33-50

MILLIMAN, R.E. Using Background Music to Affect the Behavior of Supermarket Shoppers. *Journal of Marketing* . vol. 46, summer 1982, pp. 86-91

RUWET, N. *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil, 1972

SEASHORE, C. *The psychology of musical talent* . 1919

TEPLOV, B.M. *Psychologie des aptitudes musicales*. Paris, PUF, 1966

Psycho-acoustique

BATTEAU, D.W. Listening with the naked ear. *Neuropsychology of spatially oriented behavior* , S.J. Freedman (Ed.), Dorsey Press, 1968, pp. 109-133

BOLTON, T.L. Rhythm. *American Journal of Psychology* , n° 6, 1894

CANEVET, G. Audition binaurale et localisation auditive. *Psychoacoustique et perception auditive* , Paris, Les éditions INSERM, série audition, 1989, pp. 83-123

CONDAMINES, R. *Stéréophonie. Cours de relief sonore théorique et appliqué* . Paris, Ed. Masson, 1978, 301 p.

GRIBENSKI, A. *L'audition* . Paris, P.U.F. , coll. Que sais-je ? , 1975, 127 p.

KOFFKA, K. Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus. *Zeits. Psychol.* , n° 52, 1909

MAC DOUGALL, The relation of auditory rhythm to nervous discharge. *Psychological Review* , n° 9, 1902

MARTIN, J. Rhythmic (hierarchical) versus serial structure in speech and other behavior. *Psychological Review* , 1972

MAYR, A. L'aménagement harmonique du temps vécu. *Diogène* , n° 122, Gallimard, 1983

STETSON, R.H. A motor theory of rhythm and discrete succession. *Psychological Review* , n° 12, 1905

TOMATIS, A. *L'oreille et le langage* . Paris, Ed. du Seuil, 1978, 187 p.

WATKINS, A.J. Psychoacoustic aspects of synthesized vertical local cues. *Journal of Acoustical Society of America* , n° 63, 1978, pp. 1152-1165

WRIGHT, D. et al. Pinna reflections as cues for localization. *Journal of Acoustical Society of America* , n° 56, 1974, pp. 957-962

YATES, A.J. Delayed auditory feedback. *Psychological Bulletin* , n°60, 1963, pp. 213-232

Etudes sur le baladeur musical

CAVE, F. et COTTEN, C. *Investigation préliminaire d'une modification volontaire de l'environnement sonore et social. L'exemple du "walkman"*. Recherche Doc. Ronéo, Ministère de l'Environnement, Paris, avril 1984, 59 p.

HOSOKAWA, S. L'effet walkman. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales* . mars 1989, n°22, traduit de l'anglais par F. Reumaux, pp. 18-25

HUBER, L.J. Headsets are Hi-Fi Hazards. *National Safety News* . june 1984, pp. 43-46

KOULOUMDJIAN, M.F. *Le walkman et ses pratiques* . Recherche Doc. Ronéo Ecully, IRPEACS/CNRS, janvier 1985, 48 p.

LECOURT, E. Musique et adolescence. des boîtes de nuit au Walkman. *Jonctions. revue de l'enfant de la naissance à l'adolescence* . n° 60, 1982, pp. 45-49

MOCH, A. *La sourde oreille* . Toulouse, Ed. Privat, 1985

NAYAK, P.R. et KETTERINGHAM, J.M. "Cet appareil idiot !" : qui parierait sur le walkman ? *12 idées de génie auxquelles personne ne croyait*, traduit de l'américain par E. Châtelain, Paris, First inc., 1986, pp. 181-204

SKRAINAR, S. , ROYSTER L. , BERGER, E. , PEARSON, R. Do Personal Radio Headsets Provide Hearing Protection ? *Sound and Vibration* . n° 19, may 1985, pp. 16-19

TOUCHE, M. Musique et vie quotidienne. *Annales de Vaucresson* . n° 28. 1988/1, , pp. 123-158

VERNIER, A. Le pourquoi de l'emploi du walk-man. *La revue de musicothérapie* . Vol. VII, n°13, 1987, pp. 1-24

Bibliographie alphabétique

ABBE DINOUART (1987) *L'art de se taire*. (1ère éd. 1771), précédé de Silences du langage, langages du visage à l'âge classique , par J.J. Courtine et C. Haroche, Aubenas, Ed. Jérôme Millon, , 187 p.

AMPHOUX, P. (1987) Reconnaître que l'espace c'est aussi le déplacement, le "bougé", la "méta-phore"... *Espaces et Sociétés* . n° 48-49, nov., pp. 340-344

AMPHOUX, P. (1988) Donneurs de temps sociaux, donneurs de temps sonores. *Les temps sociaux* . D. Mercure et A. Wallemacq (Eds.), Bruxelles-Paris, Ed. Universitaires, pp. 133-146

AMPHOUX, P. (1991) *Aux écoutes de la ville* . Lausanne, IREC, Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne, 320 p.

ANZIEU, D. (1974) Le moi-peau. *Nouvelle Revue de Psychanalyse* . n° 9, pp. 195-208

ANZIEU, D. (1976) L'enveloppe sonore du Soi. *Narcisses* , Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 13, pp. 161-179

ANZIEU, D. (1985) *Le Moi-peau* . Paris, Ed. Dunod, coll. Psychismes

APPLEYARD, D. , LYNCH, K. et MYER, J. (1964) *The View From the Road* . Cambridge, MIT Press, 64 p

APPLEYARD, D. (1968) Mouvement, séquence et ville. *La nature et l'art du mouvement* sous la direction de G. Kepes, traduit de l'anglais par D. Panchout, Bruxelles, Ed. La Connaissance, pp. 176-192

ATTALI, J. (1977) *Bruits. essai sur l'économie politique de la musique* . Paris, P.U.F., 301 p.

AUGE, M. (1986) *Un ethnologue dans le métro* . Paris, Ed. Hachette, 120 p.

AUGOYARD, J.F. (1978) *Les pratiques d'habiter à travers les phénomènes sonores* . Paris, Ecole Spéciale d'Architecture/Plan Construction, 212 p.

AUGOYARD, J.F. (1979) *Pas à pas. Essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain* . Paris, Ed. du Seuil, 186 p.

AUGOYARD, J.F. (1980) Répons pour voix discrètes et trois silences. *La voix, l'écoute, Traverses* , n° 20, pp. 134-141

AUGOYARD, J.F. (1982) Expression et marque dans le vécu sonore. *L'oreille oubliée* , Centre Georges Pompidou, CCI, Paris, pp. 56-59

AUGOYARD, J.F. et al. (1985) *Environnement sonore et communication interpersonnelle* . Grenoble, CNRS/CNET/Cresson, 131 p.

AUGOYARD, J.F. (1985) Les allures du quotidien. *Temps Libre* , n°12, pp. 49-56

- AUGOYARD, J.F. (1987) De l'éthologie sonore à l'espace sonore. *Séminaire de recherche : Environnement sonore et société* . Grenoble, ESU/CEPS-Université de Grenoble-CRESSON, pp. 35-41
- AUGOYARD, J.F. (1989) Du lien social à entendre. *Actes du XIIIe Colloque de l' AISLF : Le lien social* , textes réunis et édités par W. Fisher et C. Frick, Université de Genève, tome II, pp. 702-717
- AUGOYARD, J.F. (1990) Culture sonore et identité urbaine. *Séminaire Développement local et identité : Du quartier à la métropole* . Berne, Commission nationale suisse pour l'UNESCO, pp. 24-38
- AVRON, D. (1978) *L'appareil musical*. Paris, UGE, 185 p.
- BACHELARD, G. (1983) *La poétique de l'espace* . Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 214 p.
- BALAY, O. (1986) *La proxémie acoustique dans l'habitat* . Grenoble, Plan Construction-Cresson, 102 p.
- BALAY, O. et CHELKOFF, G. (1987) *Conception et usage de l'habitat : proxémies sonores comparées* . Grenoble, Ministère de l'Équipement, du Logement et du Transport-Cresson/Euterpes, 110 p.
- BAREL, Y. (1979) *Le paradoxe et le système* . Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 232 p.
- BARKER, R. (1963) On the nature of the environment. *The Journal of Social Issues* , vol. 19, n°4, pp. 12-26
- BARKER, R. (1978) Theory of Behavior Settings. *Habitats, Environments and Human Behavior* , Roger G. Barker and associates (Ed.), Jossey-Bass Publishers, San Francisco, pp. 213-228
- BATESON, G. (1977) *Vers une écologie de l'esprit* . Tome 1, traduit de l'américain par F. Drosso, L. Lot et E. Simion, Paris, Ed. du Seuil, 284 p.
- BATESON, G. (1980) *Vers une écologie de l'esprit* . Tome 2, traduit de l'américain par F. Drosso, L. Lot, Paris, Ed. du Seuil, 288 p.
- BATESON, G. (1984) *La nature et la pensée* . traduit de l'anglais par A. Cardoën, M.C. Chiarieri et J.L. Giribone, Paris, Ed. du Seuil, 249 p.
- BATESON, G. et RUESCH, J. (1988) *Communication et société* . traduit de l'américain par G. Dupuis, préface de P. Watzlawick, Paris, Ed. du Seuil, 350p.
- BATTEAU, D.W. (1968) Listening with the naked ear. *Neuropsychology of spatially oriented behavior* , S.J. Freedman (Ed.), Dorsey Press, pp. 109-133
- BAUDRILLARD, J. (1981) *Simulacres et simulation* . Paris, Ed. Galilée, 236 p.

- BAUDRILLARD, J. (1986) *Amérique* . Paris, Grasset
- BEAUD, P. (1984) *La société de connivence. Média, médiations et classes sociales* . Paris, Ed. Aubier, 382 p.
- BELLER, I. (1973) *La Sémiophonie* . Paris, Maloine
- BENJAMIN, W. (1982) *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* . Paris, Payot
- BENJAMIN, W. (1983) *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Essais 2. 1935-1940* . Paris, Denoël/Gonthier, Bibliothèque Médiations, pp. 87-128
- BENJAMIN, W. (1989) *Paris, capitale du XIXè siècle. Le livre des passages* . Paris, Les éditions du Cerf, 972 p.
- BENSA, A. (1988) Individu, structure, immanence. Gregory Bateson et l'Ecole française de sociologie. *Bateson : premier état d'un héritage. Colloque de Cerisy* . sous la direction de Yves Winkin, Paris, Ed. du Seuil, pp. 153-170
- BERGSON , H. (1968) *Durée et simultanéité* . Paris, Presses Universitaires de France, Paris, 216 p.
- BERTHELOT, J.M. (1986) Les masses : de l'être au néant. *Masses et postmodernité* sous la direction de J. Zylberberg, Paris, Méridiens Klincksieck, pp. 179-194
- BILLIARD, I. (1988) *Espaces Publics* . Groupe de travail sous la présidence de M.A. Louisy, Plan Urbain, Ministère de l'Equipement et du logement, Paris, La Documentation Française, 132 p.
- BIRDWHISTELL, R. (1952) *Introduction to Kinesics (An annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture)* . Louisville (USA), University of Louisville Press
- BLOOM, A. (1987) *L'âme désarmée* . Paris, Julliard
- BOLTANSKI, L. et THEVENOT, L. (1991) *De la justification ; les économies de la grandeur* . Paris, Gallimard, 485 p.
- BOLTON, T.L. (1894) Rhythm. *American Journal of Psychology* , n° 6
- BORDREUIL, S. (1986) Identité et espaces publics. *La théorie de l'espace humain. Transformations globales et structures locales* . Paris, CRAAL-FNSRS-UNESCO, pp. 206-213
- BOUGNOUX, D. (1991) *La communication par la bande. introduction aux sciences de l'information et de la communication* . Paris, Editions La Découverte, 277 p.

- BOURDIEU, P. (1977) L'économie des échanges linguistiques. *Langue française* mai, n°34, pp. 17-34
- BOURDIEU, P. (1979) *La distinction. critique sociale du jugement*. Paris, Ed. de Minuit, 670 p.
- BOURDIEU, P. (1980) *Le sens pratique*. Paris, Ed. de Minuit, 475 p.
- BROWN, R. (1989) *Clefs pour une poétique de la sociologie*. traduit de l'américain par R. Clignet, Paris, Actes Sud, 352 p.
- CANEVET, G. (1989) Audition binaurale et localisation auditive. *Psychoacoustique et perception auditive*, Paris, Les éditions INSERM, série audition, pp. 83-123
- CAPPE, L. (1987) Including Transit. *Public streets for Public use*. Ed. by A.V. Moudon, New York, Van Nostrand Reinhold Company, pp. 290-298
- CARR, S. et SCHISSLER, D. (1969) The City as a Trip : Perceptual Selection and Memory in the View From the Road. *Environment and Behavior*, juin, vol. 1, n°1, pp. 7-36
- CAUQUELIN, A. (1977) *La ville la nuit*. Paris, Presses Universitaires de France, 169 p.
- CAUQUELIN, A. (1982) *Essai de philosophie urbaine*. Paris, Presses Universitaires de France, 195 p.
- CAVE, F. et COTTEN, C. (1984) *Investigation préliminaire d'une modification volontaire de l'environnement sonore et social. L'exemple du "walkman"*. Recherche Doc. Ronéo, Ministère de l'Environnement, Paris, avril, 59 p.
- CHAMBERS, I. (1986) *Popular Culture. The metropolitan experience*. London and New York, Methuen & Co., 244 p.
- CHARLES, D. (1979) Flux de marche avec piétinement. *Traverses*, n° 14-15, pp. 81-92
- CHELKOFF, G. et al. (1988) *Entendre les espaces publics*. Grenoble, Plan Urbain-Cresson/ Euterpes, 158 p.
- CHELKOFF, G. (1991) Le public et son espace : comment s'entendent-ils ? *Architecture et Comportement*. Vol. 7, n°1, Mars, pp. 35-46
- CHELKOFF, G. et THIBAUD, J. P. (1992) *Les mises en vue de l'espace public*. Grenoble, CRESSON/Plan Urbain
- CHION, M. (1988) Les oreilles de Gulliver. *Le Monde de la Musique*, déc., pp. 138-139

- CICOUREL, A. (1979) *La sociologie cognitive* . Paris, Presses Universitaires de France, 239 p.
- COLLETT, P. et MARSH, P. Patterns of Public Behaviour : Collision Avoidance on a Pedestrian Crossing. *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture. Selections from Semiotica* , New York, Mouton Publishers, pp. 199-217
- CONDAMINES, R. (1978) *Stéréophonie. Cours de relief sonore théorique et appliqué* . Paris, Ed. Masson, 301 p.
- CONDON, W.S. et OGSTON, W.D. (1971) Speech and body motion synchrony of speaker-hearer. *Perception of Language* , Columbus (USA), Charles E. Merrill Press
- CONDON, W.S. (1979) Neonatal entrainment and enculturation. *Before speech : the beginning of interpersonal communication* , Cambridge (USA), Cambridge University Press, pp. 131-148
- CONDON, W.S. (1984) Une analyse de l'organisation comportementale. *La communication non verbale* , sous la direction de J. Cosnier et A. Brossard, Paris et Neuchâtel, ED. Delachaux et Niestlé, pp. 31-70
- COOLEY, C.H. (1902) *Human Nature and the Social Order* . New York
- DE CERTEAU, M. (1980) *L'invention du quotidien. Arts de faire* . Paris, Union Générale d'Éditions, 375 p.
- DE CERTEAU (1980) Utopies vocales : glossolalies. *La voix/l'écoute . Traverses* n° 20, Paris, CCI-Centre Georges Pompidou, pp. 26-37
- DE CERTEAU, M. et GIARD, L. (1983) *L'ordinaire de la communication* . Paris, Dalloz-Ministère de la Culture, 167 p.
- DELEUZE, G. (1969) *Logique du sens* . Paris, Ed. de Minuit. 392 p.
- DELEUZE, G. (1969) *Différence et répétition* . Paris, Presses Universitaires de France,
- DELEUZE, G. et GUATTARI, F. (1980) *Mille Plateaux* . Paris, Ed. de Minuit, 645p.
- DELIGNY, F. (1980) *Les enfants du silence* . Paris, Galilée et Spirali
- DODIER, N. (1991) Agir dans plusieurs mondes. *Critique* . n° 529-530, juin-juillet, pp. 427-458
- DORFLES, G. (1984) *L'intervalle perdu* . traduit de l'italien par M.T. Ketterer, Paris, Librairie des Méridiens, 205 p.
- DUFRENNE, M. (1991) *L'oeil et l'oreille* . Paris, Ed. Jean-Michel Place, 200p.

- ERALY, A. (1989) Sur la délocalisation des relations sociales. *Actes du XIIIème Colloque de l' AISLF : le lien social* , Université de Genève, pp. 743-750
- FINKIELKRAUT, A. (1987) *La défaite de la pensée* . Paris, Gallimard, 165 p.
- FLICHY, P. (1991) *Une histoire de la communication moderne. espace public et vie privée* . Paris, Ed. La Découverte, 281 p.
- FRAISSE, P. , OLERON, G. et PAILLARD, J. (1953) Les effets dynamogéniques de la musique. Etude expérimentale. *L'Année Psychologique* , tome LIII, fasc.1, pp. 1-34
- FRAISSE, P. (1956) *Les structures rythmiques* . Paris, ED. Erasme
- GARFINFEL, H. (1967) *Studies in Ethnomethodology* . Englewood Cliffs (USA), Prentice Hall, 288 p.
- GARFINKEL H. et SACKS, H. (1970) On formal structures of practical actions. *Ethnomethodological Studies of Work* . Londres, R.K.P., pp. 160-193
- GATEWOOD, L.L. (1927) An experimental study of the nature of musical enjoyment. *The effects of music*. Londres, pp. 78-120
- GEHL, J. (1987) *Life between buildings. Using Public Space* . New York, Van Nostrand Reinhold Company, 202 p.
- GIDDENS, A. (1987) *La constitution de la société* . traduit de l'anglais par M. Audet, Paris, Presses Universitaires de France, 474 p.
- GOFFMAN, E. (1963) *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organisation of Gatherings* . New York, The Free Press, 248 p.
- GOFFMAN, E. (1964) The Neglected Situation. *American Anthropologist* , vol. 66, n°6, Special Issue, pp. 133-136
- GOFFMAN, E. (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. la présentation de soi*. traduit de l'anglais par A. Accardo, Paris, Ed. de Minuit, 253 p.
- GOFFMAN, E. (1973) *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. les relations en public*. . traduit de l'anglais par A. Kihm, Paris, Ed. de Minuit, 372p.
- GOFFMAN, E. (1974) *Les rites d'interaction*. traduit de l'anglais A. Kihm, Paris, Ed. de Minuit, 231 p.
- GOFFMAN, E. (1975) *Stigmaté. les usages sociaux des handicaps* . traduit de l'anglais par A. Kihm, Paris, Ed. de Minuit, 175 p.
- GOFFMAN, E. (1983) The interaction Order. *American Sociological Review* , fév., vol. 48, n°1, pp. 1-17

- GOFFMAN, E. (1987) *Façons de parler* . traduit de l'anglais par A. Kihm, Paris, Ed. de Minuit, 277 p.
- GOFFMAN, E. (1988) *Les moments et leurs hommes* . textes traduits de l'anglais, recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Editions du Seuil, 253 p.
- GOFFMAN, E. (1988) Les ressources sûres. *Les moments et leurs hommes* . textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Seuil/Minuit, pp. 104-113
- GOFFMAN, E. (1991) *Les cadres de l'expérience* . traduit de l'anglais par I. Joseph, Paris, Ed. de Minuit, 570 p.
- GONO, G. (1977) "Situation" versus "Frame" : the "interactionist" and the "structuralist" analyses of everyday life. *American Sociological Review* vol. 42, pp. 854-867
- GREENE, A. (1986) The tyranny of melody. *Et cetera* , Fall, pp. 285-290
- GRIBENSKI, A. (1975) *L'audition* . Paris, P.U.F. , coll. Que sais-je ?, 127 p.
- GROSJEAN, M. (1991) La voix dans l'espace urbain . *Architecture et Comportement* . Vol. 7, n°1, Mars, pp. 25-31
- GROSJEAN, M. (1991) *La musique des interactions. contribution à une recherche sur les fonctions de la voix dans l'interaction* . Doctorat Nouveau Régime, Université Lumière Lyon II, Lyon, 332 p.
- GUILLAUME, P. (1979) *La psychologie de la forme* . Paris, Flammarion, 260 p.
- GUMPERT, G. (1987) *Talking Tombstones and Other Tales of the Media Age* . Oxford, Oxford University Press, 206 p.
- GUMPERZ, J. (1989) *Engager la conversation. introduction à la sociolinguistique interactionnelle* . traduit de l'anglais par M. Dartevelle, M. Gilbert et I. Joseph, Paris, Ed. de Minuit, 185 p.
- HABERMAS, J. (1978) *L'espace public. Archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise* . trad. de l'allemand par M. B. de Lauray, Paris, Ed. Payot, 324 p.
- HAGERSTRAND, T. (1976) *Innovation as a Spatial Process* . Chicago, University of Chicago Press
- HALL , E.T. (1971) *La dimension cachée* . traduit de l'américain par A. Petita, postface de F. Choay, Paris, Ed. du Seuil, 256 p.
- HALL , E.T. (1979) *Au-delà de la culture* . traduit de l'américain par M.H. Hatchuel, Paris, Ed. du Seuil, 237 p.
- HALL , E.T. (1984) *La danse de la vie. temps culturel, temps vécu* . traduit de l'américain par A.L. Hacker, Paris, Ed. du Seuil, 286 p.

- HILLMAN, J. (1980) Walking. *The City as Dwelling : Walking, Sitting, Shaping* Irving (Texas), The Center for Civic Leadership, The University of Dallas, pp. 1-7
- HOFSTEIN, F. (1972) Drogue et musique. *Musique en jeu* , n° 9, nov., pp. 111-115
- HONIGSHEIM, P. (1973) *Music and Society. The Later Writings of Paul Honigsheim* . K. P. Etzkorn (éd.), New York, Wiley-Interscience Publication, 327 p.
- HOSOKAWA, S. (1981) La musique mass-médiatisée. *International review of the aesthetics and sociology of music* , vol. 12, n°1, pp. 21-50
- HOSOKAWA, S. (1989) L'effet walkman. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales* . mars, n°22, traduit de l'anglais par F. Reumaux, pp. 18-25
- HUBER, L.J. (1984) Headsets are Hi-Fi Hazards. *National Safety News* . june, pp. 43-46
- IMBERTY, M. (1981) *Les écritures du temps*. Paris, tome 2, Dunod
- JAKOBSON, R. (1963) *Essais de linguistique générale* . Paris, Ed. de Minuit
- JANKELEVITCH, V. (1978) *Quelque part dans l'inachevé* . Paris, Gallimard
- JOSEPH, I. (1981) Eléments pour l'analyse de l'expérience de la vie publique. *Espaces et Sociétés* , n°38-39, pp. 57-76
- JOSEPH, I. (1984) Visages. *Sociétés. La revue des Sciences Humaines et Sociales* n° 0, Paris, Ed. Masson, pp. 21-25
- JOSEPH, I. (1984) *Le Passant Considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public* . Paris, Librairie des Méridiens, 147 p.
- JOSEPH, I. (1984) Urbanité et ethnicité. *Terrain. Carnets du patrimoine ethnologique*, n°3, oct., pp. 20-25
- JOSEPH, I. (1991) Voir-Exposer-Observer. *L'espace du public. les compétences du citoyen* . Colloque d'Arc-et-Senans 8-10 novembre 1990, Paris, Plan Urbain, Editions Recherches, pp. 23-31
- KOFFKA, K. (1909) Experimental-Untersuchungen zur Lehre vom Rhythmus. *Zeits. Psychol.* , n° 52
- KOROSEC-SERFATY, P. (1988) La sociabilité publique et ses territoires - Places et espaces publics urbains. *Architecture et Comportement/ Architecture and Behavior* . n°2, vol. 4, pp. 111-132

- KOULOUMDJIAN, M.F. (1985) *Le walkman et ses pratiques* . Recherche Doc. Ronéo Ecully, IRPEACS/CNRS, janvier, 48 p.
- KUHN, T. (1983) *La structure des révolutions scientifiques* . traduit de l'américain par L. Meyer, Paris, Ed. Flammarion, 284 p.
- La nouvelle communication* . (1981) Textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, Ed. du Seuil, 377 p.
- LE BRETON, D. (1990) *Anthropologie du corps et modernité* . Paris, P.U.F.
- Le pouvoir des sons* . (1978) Enquête réalisée par E. Dumaurier, Cahiers recherche/musique, Paris, INA/GRM, 282 p.
- LECOURT, E. (1982) Musique et adolescence. des boîtes de nuit au Walkman. *Jonctions. revue de l'enfant de la naissance à l'adolescence* . n° 60, pp. 45-49
- LECOURT, E. (1983) Le sonore et les limites du soi, *Bulletin de Psychologie* , Tome XXXVI, n° 360, pp. 577-582
- LECOURT, E. (1987) L'enveloppe musicale. *Les enveloppes psychiques* , Paris, Ed. Dunod, pp. 199-222
- L'école de Chicago . Naissance de l'écologie urbaine* . (1990) textes traduits de l'anglais et présentés par Y. Grafmeyer et I. Joseph, Paris, Ed. Aubier, 378p.
- LEONARD, G. (1981) *The silent pulse* . New York, Bantam Book,
- LEVINE, J. , VINSON, A. , WOOD, D. (1973) Subway Behavior. *People in Places. The sociology of the familiar* . Ed. by A. Birenbaum and E. Saejarin, New York, Praeger Publishers, pp. 208-216
- LEWIS, G.H. (1980) Popular music, musical preference and drug use among youth. *Popular music and society* , Bowling Green State University, R. Serge Denisoff Ed. , vol. 7, n° 3, pp. 176-181
- LIEBOW, E. (1967) *Tally's corner. A Study of Negro Streetcorner Men* . Boston, Little, Brown and Company, 260 p.
- LIPOVETSKY, G. (1983) *L'ère du vide* . Paris, Gallimard, 247 p.
- LOFLAND, L.H. (1973) *A world of strangers. order and action in urban public space*. Prospect Heights (USA), Waveland Press,Inc., 223 p.
- LULL, J. (1987) Listeners' Communicative Uses of Popular Music. In *Popular culture and communication* , Edited by James Lull , Beverly Hillls, Sage Publication, pp. 140-174
- LYNCH, K. (1969) *L'image de la cité*. traduit de l'anglais par M.F. et J.L. Vénard, Paris, Dunod, 222 p.

- MARTIN, J. (1972) Rhythmic (hierarchical) versus serial structure in speech and other behavior. *Psychological Review*
- MAYOL, P. (1980) *L'invention du quotidien. Habiter, cuisiner* . Paris, Union Générale d'Éditions, 316 p.
- MAYR, A. (1983) L'aménagement harmonique du temps vécu. *Diogenes* , n° 122, Gallimard
- MC DOUGALL, (1902) The relation of auditory rhythm to nervous discharge. *Psychological Review* , n° 9
- MC LUHAN, M. (1967) *La Galaxie Gutenberg : la genèse de l'homme typographique*. Paris, Gallimard, 2 tomes, 520 p.
- MC LUHAN, M. (1968) *Pour comprendre les médias* . Paris, Mame/Seuil, 404p.
- MC LUHAN, M. (1977) *D'oeil à oreille* . Paris, Denoël/Gonthier, 202 p.
- MC PHAIL, C. et WOHLSTEIN R. (1986) Collective locomotion as collective behavior. *American Sociological Review* . vol. 51, pp. 447-463
- MEAD, G.H. (1938) *The philosophy of the Act* . Chicago, The University of Chicago Press
- MEAD, G.H. (1962) *Mind, Self, Society* . Chicago, The University of Chicago Press, 401p.
- MEDAM, A. (1977) *New York Terminal* . Paris, Ed. Galilée
- MERLEAU-PONTY, M. (1987) *Phénoménologie de la perception..* Paris, Gallimard, 531 p.
- MEYROWITZ, J. (1985) *No sense of place. The impact of electronic media on social behavior*. New York-Oxford, Oxford University Press, 416 p.
- MIEGE, B. (1990) La faible pertinence des théories générales de la communication. *Technologies et symboliques de la communication* . Colloque de Cerisy sous la direction de L. Sfez et G. Coullée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, pp. 65-74
- MILLIMAN, R.E. (1982) Using Background Music to Affect the Behavior of Supermarket Shoppers. *Journal of Marketing* . vol. 46, summer, pp. 86-91
- MISSAC, P. (1987) *Passage de Walter Benjamin* . Paris, Ed. du Seui, 212 p.
- MOCH, A. (1985) *La sourde oreille* . Toulouse, Ed. Privat
- MOLES, A. (1972) *Théorie de l'Information et Perception Esthétique* . Paris, Ed. Denoël, 327 p.

- MOLES, A. et ROHMER, E (1982) *Labyrinthes du vécu. l'Espace : matière d'actions*. Paris, Librairie des Méridiens, 183 p.
- MYERS, R. (1959) *Erik Satie* . Paris, Ed. Gallimard
- NAYAK, P.R. et KETTERINGHAM, J.M. (1986) "Cet appareil idiot !" : qui parierait sur le walkman ? *12 idées de génie auxquelles personne ne croyait*, traduit de l'américain par E. Châtelain, Paris, First inc., pp. 181-204
- OLERON, G. (1956) Influence de la répétition sur la structuration temporelle des mouvements d'accompagnement de la musique. *L'Année Psychologique* p. 13-25
- OLERON, G. (1957) Les mouvements rythmés induits par la musique. *L'Année Psychologique* , pp. 33-50
- ORTEGA Y GASSET, J. (1961) *La révolte des masses* . traduit de l'espagnol par L. Parrot, Paris, Ed. Stock, 253 p.
- ORTIGUES, E. (1985) Le concept de personnalité. *Critique* . n° 45, pp. 519-536
- PEREC, G. (1985) *Espèces d'espaces* . Paris, Ed. Galilée, 124 p.
- PESSIN, A. et TORGUE, H.S. (1980) *Villes imaginaires* . Paris, Ed. du Champ urbain, 207p.
- PETITOT-COCORDA, J. (1977) Identité et catastrophes (topologie de la différence). *L'identité* . Séminaire dirigé par Claude Lévi-Strauss, Paris, Presses Universitaires de France, , pp. 109-148
- PRATO, P. (1984) Music in the streets : the example of Washington Square Park in New York City. *Popular Music* , Cambridge University Press, n°4, pp. 151-163
- PROULX, S. (1990) De la métaphore télégraphique à celle de la conversation. *Technologies et symboliques de la communication* . Colloque de Cerisy sous la direction de L. Sfez et G. Coutlée, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, pp. 283-297
- QUERE, L. (1982) *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*. Paris, Ed. Aubier Montaigne, 215 p.
- QUERE, L. (1989) La vie sociale est une scène. *Le parler frais d'Erving Goffman*. Paris, Editions de Minuit, pp. 47-82
- QUERE, L. (1991) D'un modèle épistémologique de la communication à un modèle praxéologique. *Réseaux. communication, technologie, société* . Paris, CNET, mars-juin, n° 46-47, pp. 69-90

- QUERE, L. (1991) Construction de la relation et coordination de l'action dans la conversation. *Les formes de la conversation* . sous la direction de B. Conein, M. de Fornel et L. Quéré, vol. II, Paris, CNET, pp. 253-288
- QUERE, L. (1991) Qu'est-ce qu'un observable ? *L'espace du public. les compétences du citoyen* . Colloque d'Arc-et-Senans 8-10 novembre 1990, Paris, Plan Urbain, Editions Recherches, pp. 36-40
- RAPOPORT, A. (1987) Pedestrian Street Use. Culture and Perception. *Public streets for Public use* . Ed. by A.V. Moudon, New York, Van Nostrand Reinhold Company, pp. 80-92
- RATH, C.D. La "Sociologie des sens" de Simmel revue à l'époque de la télévision. *Georges Simmel, la sociologie et l'expérience du monde moderne*, sous la direction de P. Watier, Paris, Méridiens Klincksieck, pp. 189-203
- REINBERG, A. (1974) *Des rythmes biologiques à la chronobiologie* . Paris, Gauthier-Villars, 126 p.
- Répertoire des effets sonores* . (1986-1988) Collectif CRESSON (sous la direction de J.F. Augoyard), 2 Tomes. Grenoble, CRESSON
- Réseaux. communication-technologie-société. L'opinion publique* . (1987) n° 22, Janvier, Paris, CNET/CNRS
- Réseaux. communication-technologie-société. Autour de Habermas* . (1989) n° 34, Mars, Paris, CNET/CNRS
- ROUGET, G. (1980) *La musique et la transe* . Paris, NRF, Ed. Gallimard, 294 p.
- RUCKMICK, C. (1913) The role of kinaesthesia in the perception of rhythm. *American Journal of Psychology* , n° 24
- RUWET, N. (1972) *Langage, musique, poésie*. Paris, Seuil
- SANSOT, P. (1976) Existence des bruits et bruit des existences . *Musique en jeu. la musique, les sons et la ville* . n° 24, Paris, Ed. du Seuil, sept., pp. 19-28
- SANSOT, P. (1980) Ritualisation de l'espace urbain et de la vie quotidienne à travers le concept d'appropriation. *Vie quotidienne en milieu urbain* . Actes du Colloque de Montpellier, supplément aux Annales de la Recherche Urbaine, Paris, C.R.U., pp. 501-510
- SCHAEFFER, P. (1966) *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris, Ed. du Seuil, 712 p.
- SCHAFER, R.M. (1973) La musique de l'environnement. *Cultures. musique et société* . vol. I, n°1, Montreux, Editions de la Baconnière, pp. 15-56

- SCHAFFER, R.M. (1979) *Le Paysage Sonore. Toute l'histoire de notre environnement sonore à travers les âges* . traduit de l'anglais par S. Gleize, Paris, J.C. Lattès, 389 p.
- SCHEFLEN, A. (1972) *Body language and social order. communication as behavioral control* . Englewood Cliffs (N.J.) , Prentice-Hall, Inc., 208 p.
- SCHUTZ, A. (1984) Faire de la musique ensemble. Une étude des rapports sociaux. *Sociétés. Revue des Sciences Humaines et Sociales* . n°1, Vol. 1, pp. 22-27
- SCHUTZ, A. (1987) *Le chercheur et le quotidien* . traduit de l'américain par A.N. Noschis-Gilliéron, Paris, Méridiens Klincksieck, 286 p.
- SCHWARZ, A. (1986) Masse et individualité. *Masses et postmodernité* sous la direction de J. Zylberberg, Paris, Méridiens Klincksieck, pp. 77-92
- SEASHORE, C. (1919) *The psychology of musical talent* .
- SENNETT, R. (1979) *Les tyrannies de l'intimité* . texte traduit de l'américain par A. Berman et R. Folkman, Paris, Ed. du Seuil, 283 p.
- SENNETT, R. (1987) Architecture de verre. *Le temps de la réflexion. La ville inquiète*. vol. VIII, traduit de l'anglais par M. Froment-Meurice, Paris, Gallimard, p. 125-140
- SENNETT, R. (1990) Les villes américaines : plan orthogonal et éthique protestante. in *Revue Internationale des Sciences Sociales* , Paris, Unesco/Erès, n° 125, pp. 303-320
- SENNETT, R. (1992) *La ville à vue d'oeil. Urbanisme et société* . traduit de l'américain par D. Dill, Paris, Plon, 314 p.
- SERRES, M. (1980) *Le parasite* . Paris, Ed. Grasset , 348 p.
- SERRES, M. (1972) *L'interférence* . Paris, Ed. de Minuit, 237 p.
- SERRES, M. (1981) Espace et temps. *Sur l'aménagement du temps. Essais de chronogénie* . Paris, Ed. Denoël/Gonthier, pp. 13-29
- SERRES, M. (1982) *Génèse* . Paris, Ed. Grasset et Fasquelle, 222 p.
- SFEZ, L. (1988) *Critique de la communication* . Paris, Ed. du Seui, 393 p.
- SHANNON, C. et WEAVER, W. (1975) *La théorie mathématique de la communication* . Paris, Retz-CEPL
- SHARROCK, W. et WATSON, R. (1990) L'unité du faire et du dire. *Les formes de l'action. sémantique et sociologie* . publié sous la direction de P. Pharo et L. Quéré, Editions de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, pp. 227-253

- SIMMEL, G. (1950) *The sociology of Georg Simmel* . traduit de l'allemand, édité et introduit par Kurt H. Wolff, New York, The Free Press, 445 p.
- SIMMEL, G. (1981) *Sociologie et épistémologie* . traduit de l'allemand par L. Gasparini, introduction de J. Freund, Paris, Presses Universitaires de France, 238 p.
- SIMMEL, G. (1988) *La tragédie de la culture et autres essais* . traduit de l'allemand par S. Cornille et P. Ivernel, introduction de V. Jankélévitch, Paris, Ed. Rivages, pp. 137-144
- SIMMEL, G. (1989) *Philosophie de la modernité* . traduit de l'allemand et préfacé par J.L. Vieillard-Baron, Paris, Editions Payot, 331 p.
- SIMMEL, G. (1991) *Secret et sociétés secrètes* . traduit de l'allemand par S. Muller, postface de P. Watier, Strasbourg, Ed. Circé, 123 p.
- SIMONDON, G. (1989) *L'individuation psychique et collective* . Paris, Ed. Aubier, 293 p.
- SIMONDON, G. (1989) *Du mode d'existence des objets techniques* . édition augmentée d'une préface de J. Hart et d'une postface de Y. Deforge, Paris, Ed. Aubier, 336 p.
- SKRAINAR, S. , ROYSTER L. , BERGER, E. , PEARSON, R.(1985) Do Personal Radio Headsets Provide Hearing Protection ? *Sound and Vibration* . n° 19, may, pp. 16-19
- STEARNS, G. (éd.) (1969) *Pour ou contre McLuhan* . Paris, Ed. du Seuil, 299 p.
- STETSON, R.H. (1905) A motor theory of rhythm and discrete succession. *Psychological Review* , n° 12
- STOURDZE, Y. (1978) La révolution réticulée. *Traverses. Réseaux : le modèle ferroviaire* , n° 13, déc., pp. 20-34
- SUPICIC, I. (1971) *Musique et société. Perspectives pour une sociologie de la musique*. Zagreb, Institut de Musicologie-Académie de Musique
- TEPLOV, B.M. (1966) *Psychologie des aptitudes musicales*. Paris, PUF
- THEVENOT, L. (1990) L'action qui convient. *Raisons Pratiques. Les formes de l'action* . n° 1, Ed. de l'EHESS , pp. 39-69
- THIBAUD, J.P. et al. (1990) *A l'écoute du chantier. des productions sonores aux modes de prévention* . Plan Construction et Architecture/CRESSON, coll. Recherches, Paris, 173 p.
- THIBAUD, J.P. (1991) Temporalités sonores et interaction sociale. *Architecture et Comportement* . Vol. 7, n°1, Mars, pp. 63-74

- TOMATIS, A. (1978) *L'oreille et le langage* . Paris, Ed. du Seuil, 187 p.
- TORGUE, H. (1985) *L'oreille active* . Grenoble, ESU/Ministère de l'Environnement, 228 p.
- TOUCHE, M. (1988) Musique et vie quotidienne. *Annales de Vaucresson* . n° 28./1,, pp. 123-158
- TRUAX, B. (1984) *Acoustic Communication* . Norwood (New Jersey), Ablex Publishing Company, 244 p.
- TUNNARD, C. et PUSHKAREV, B. (1963) *Manmade America : Chaos or Control* New Haven, Yale University Press
- UEXKULL, J. (1965) *Mondes animaux et monde humain* . traduit de l'allemand par P. Muller, Paris, Ed. Gonthier, 166 p.
- UGO, V. (1987) L'espace de la sonorité. *Critique* . n° 487, déc., pp. 1073-1086
- VAUCHEY, J.P. (1987) Les mutations de l'espace sonore ou la déstructuration de la communication sociale territorialisée. *Netcom* . vol. I, n° 3, septembre, pp. 1-70
- VERNIER, A. (1987) Le pourquoi de l'emploi du walk-man. *La revue de musicothérapie* . Vol. VII, n°13, pp. 1-24
- VIRILIO, P. (1980) *Esthétique de la disparition* . Paris, Ed. Balland, 138 p.
- VIRILIO, P. (1984) *L'horizon négatif* . Paris, Ed. Galilé, 309 p.
- VIRILIO, P. (1984) *L'espace critique* . Paris, Christian Bourgeois Editeur, 189 p.
- VIRILIO, P. (1990) *L'inertie polaire* . Paris, Christian Bourgeois
- WATKINS, A.J. (1978) Psychoacoustic aspects of synthesized vertical local cues. *Journal of Acoustical Society of America* , n° 63, pp. 1152-1165
- WATZLAWICK, P. , WEAKLAND, J. (1981) *Sur l'interaction* . Paris, Ed. du Seuil
- WATZLAWICK, P. , HELMICK BEAVIN, J. , DON JACKSON, D. (1972) *Une logique de la communication* . traduit de l'américain par J. Morche, Paris, Ed. du Seuil, 280 p.
- WEBER, M. (1963) *Le savant et le politique* . introduction par R. Aron, Paris, Union Générale d'Edition, coll. 10/18, 185 p.
- WHYTE, W. (1988) *City. Rediscovering the Center* . New York, Doubleday, 386p.

WIENER, N. (1948) *Cybernetics, or Control and Communication in the Animal and the Machine* . Paris, Hermann

WILLENER, A. (1987) *Broadway Blues. essai sur la culture contemporaine* . Genève, Georg Editeur, 271 p.

WOLFF, M. (1973) Notes on the Behavior of Pedestrian. *People in Places. The sociology of the familiar* . Ed. by A. Birenbaum and E. Saejarin, New York, Praeger Publishers, pp. 35-48

WRIGHT, D. et al. (1974) Pinna reflections as cues for localization. *Journal of Acoustical Society of America* , n° 56, pp. 957-962

YATES, A.J. (1963) Delayed auditory feedback. *Psychological Bulletin* , n°60, pp. 213-232

ZIMMERMAN, D. (1989) Prendre position. *Le parler frais d'Erving Goffman*. Paris, Editions de Minuit, pp. 218-230

ZYLBERBERG, J. (1986) Macroscopie et microscopie des masses. *Masses et postmodernité* . sous la direction de J. Zylberberg, Paris, Méridiens Klincksieck, pp. 11-44

ZUCKERKANDL, V. (1973) *Sound and Symbol. Music and the External World*. traduction anglaise de l'allemand par R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 399 p.

Annexes

ANNEXE 1

Corpus d'articles

Corpus d'articles classé par date de parution

1. "Sony : *Tiny Stereo Player* " by Stephen TRAIMAN in Billboard, dec. 8 1979
2. "*Stereo -to-Go and only you can hear it* " by Ron ALEXANDER in The New York Times, july 7 1980
3. "*Sound* " by Hans FANTEL in New York Times, july 10 1980
4. "*An earie experience* " in Time, aug. 11 1980, v. 116
5. "*Shortage of Portable Tape Players Reported* " in Billboard, nov. 15 1980
6. "*Traffic cops of the world, keep an eye out for 'walkman'* " by Frederic A. MORITZ in Christian Science Monitor, april 28 1981
7. "*Personal Stereo banishes blare* " by Hans FANTEL in New York Times, may 17 1981
8. "*A Great Way to Snub the World* " by J.D. REED in Time, may 18 1981, v. 117
9. "*Akio Morita's walkman lets everyone march -or boogie- to his own drummer* " by Rebecca BRICKER in People Weekly, june 29 1981, v. 15
10. "*Tuning into Rappers* " by Sarah E. BUTTON in Money, july 1981, v. 10
11. "*Micro-sound is coming* " by Karl DALLAS in Melody Maker, july 18 1981
12. "*Cassettes now have material not available on disks* " by Robert PALMER in New York Times, july 29 1981
13. "*The Personal Portable Revolution* " by Peter DOBBIN in High Fidelity, aug. 1981
14. "*Stronger Portable Stereo warnings wanted in Chi* " in Billboard, sept. 5 1981
15. "*Hooked on portable music* " by Wendy DENNIS in Mac Lean's, aug. 24 1981, v. 94
16. "*Hear This : Chi Banning Walkmans ?* " by Alan PENCHANSKY in Billboard, aug. 29 1981
17. "*Walkaround tape players : these little gadgets are a practical and unobtrusive way to tune in music and tune out almost everything else*" in Consumer Reports, nov. 1981, v. 46

18. "*The origins of Sony's walkman* " by Akio MORITA in Wall Street Journal, nov. 2 1981
19. "*Walkman stereos are music to Sony's ears* " in Sales and Marketing Management, jan. 18 1982, v. 128
20. "*Pocket-Size Cassette Players are getting improved sound* " by Richard A. SHAFFER in Wall Street Journal, march 19 1982
21. "*Tiny TV : a Walkman for the eyes* " in Rolling Stone, may 27 1982
22. "*Wristwatch Walkman* " in Newsweek, june 21 1982
23. "*Walkman vs. Talkman* " in New York Times, july 13 1982
24. "*Drop those headphones ! Lawmakers take a look at the Walkman* " by Ward MOREHOUSE in Christian Science Monitor, july 15 1982
25. "*Mini noise reduction* " by Edward T. CANBY in Audio, aug. 1982
26. "*Banning the Walkman : what does it mean ?* " by Rushworth M. KIDDER in The Christian Science Monitor, sept. 8 1982
27. "*Beware the walk on the Loud Side* " by Jacques M. CHENET in Newsweek, sept. 13 1982
28. "*Headphone ban*" in New York Times, oct. 3 1982
29. "*The New Generation of Personal Portables* " by Peter DOBBIN in High Fidelity, dec. 1982
30. "*Researchers say Portable Tape Players with Earphones can cause hearing loss* " in Wall Street Journal, dec. 2 1982
31. "*Wired-for-sound workers forbidden* " by Mike CAUSEY in Washington Post, dec. 12 1982
32. "*Going Walkabout* " by R.D. DANDEL in High Fidelity, feb. 1983
33. "*Tiny earphones can cause big hearing problems* " in Prevention, march 1983
34. "*And now, Stereo Clothing* " in Billboard, may 14 1983
35. "*Tiny Records Travel Far* " by Hans FANTEL in New York Times, june 19 1983
36. "*The Walkman Shrinks* " by Hans FANTEL in New York Times, sept. 18 1983
37. "*Sony unveils new Walkman line* " in Rolling Stone, nov. 10 1983

38. "*Walkaround stereos : these little machines will play your tapes in 'super stereo' while you're on the move* " in Consumer Reports, nov. 1983, v. 48
39. "*Deaf society hits out at walkmans* " in Melody Maker, jan. 7 1984
40. "*Walk on Ayre* " by R.D. DANDEL in High Fidelity, feb. 1984
41. "*Tuned into skiing* " by Auran J. HENRY in Skiing, feb. 1984, vol. 36
42. "*Lawsuit Blames Sony Walkman for Accident* " in San Francisco Chronicle, feb. 2 1984
43. "*Headphones tune walkers to rock - or Rachmaninoff* " by Barbara BROTMAN in Chicago Tribune, april 26 1984
44. "*Domesticating the Walkman* " by Hans FANTEL in New York Times, june 17 1984
45. "*Live Theater via the earphone* " by Sylvie DRAKE in Los Angeles Times, july 14 1984
46. "*The Walkman : Tiny wonder turns 5* " by Anita MANNING in USA Today, dec. 11 1984
47. "*A Musical Rx* " by R. D. DARRELL in High Fidelity, feb. 1985, v.35
48. "*Police trying to put brakes on driving distraction* " by Michael MOSS in The Atlanta Constitution, march 25 1985
49. "*Walkman Add-On Accessories* " by Hans FANTEL in Rolling Stone, march 28 1985
50. "*Books put on tape make good read a good 'listen* " by Kenneth R. CLARK in Chicago Tribune, june 23 1985
51. "*The Sound of Music* " by Dana MOSELEY in San Francisco Chronicle, july 21 1985
52. "*Walkman Theatre' Piece for the S.F. Fair* " by Steven WINN in San Francisco Chronicle, sept. 6 1985
53. "*The Drama of Walkmanology* " by Mona GABLE in Wall Street Journal, nov. 18 1985
54. "*Winter Advice for 'Walkmanites'* " in Prevention, dec. 1985, v.22
55. "*Portable New* " in Audio, dec. 1985
56. "*Tuned in' - or out ?* " by Dick MEISTER in Christian Science Monitor, oct. 7 1986

57. "*The walkman Cometh.*" by Mark A. NOLL in *Christianity Today*, feb. 6 1987
58. "*What will move portable headphone ?* " in *Chain Store Age*, april 1987
59. "*One little radio dampens the fun* " by Celestine SIBLEY in *The Atlanta Constitution*, april 1 1987
60. "*Colors GO for a Walk* " by Michael GROSS in *New York Times*, aug. 30 1987
61. "*Loud noise from little headphones* " by Scott THODE in *U.S. News and World Report*, oct. 12 1987
62. "*How to Carry a Perfect Tune* " by Verlyn KLINKENBORG in *Esquire*, feb. 1988, v. 109
63. "*Putting Pygmy Music on Walkmans* " by Santiago CHIORI in *San Francisco Chronicle*, march 13 1988
64. "*The running debate over the Walkman*" by RICHARD BENYO in *San Francisco Chronicle*, april 4 1988
65. "*Be careful when you hear this band* " by Bob GREENE in *Chicago Tribune*, april 6 1988
66. "*Hiking Gear for Couch 'Taters* " in *Time*, june 13 1988
67. "*Music for one* " by Franck WIZARD in *Popular Mecanics*, nov. 1988

ANNEXE 2

Corpus d'entretiens

Liste et caractéristiques des personnes interviewées

Interview 1	femme	17 ans	lycéenne
Interview 2	homme	55 ans	retraité-informaticien
Interview 3	femme	22 ans	étudiante
Interview 4	femme	39 ans	sans profession
Interview 5	homme	58 ans	ingénieur
Interview 6	homme	62 ans	architecte
Interview 7	femme	38 ans	sans profession
Interview 8	homme	19 ans	informaticien
Interview 9	homme	29 ans	ouvrier
Interview 10	homme	53 ans	informaticien
Interview 11	homme	40 ans	machiniste
Interview 12	homme	25 ans	enseignant
Interview 13	femme	21 ans	étudiante
Interview 14	homme	23 ans	chômage
Interview 15	homme	33 ans	linguiste
Interview 16	femme	16 ans	lycéenne
Interview 17	homme	35 ans	musicien
Interview 18	femme	27 ans	cuisinière
Interview 19	femme	21 ans	étudiante
Interview 20	homme	21 ans	étudiant
Interview 21	femme	27 ans	bibliothécaire
Interview 22	femme	50 ans	orientatrice universitaire
Interview 23	femme	30 ans	étudiante
Interview 24	femme	52 ans	enseignante
Interview 25	femme	16 ans	lycéenne
Interview 26	femme	20 ans	étudiante
Interview 27	homme	26 ans	étudiant
Interview 28	homme	21 ans	chômage
Interview 29	homme	21 ans	cuisinier
Interview 30	homme	21 ans	ouvrier
Interview 31	homme	30 ans	modèle
Interview 32	homme	44 ans	chômage

classement par tranche d'âge

moins de 20 ans	20-30 ans	30-50 ans	plus de 50 ans
4	14	8	6

classement par sexe

femmes	hommes
14	18

classement par activité professionnelle

chômage	3
ouvrier	5
étudiant, lycéen	10
cadres, professions intellectuelles et artistiques	12
sans profession	2

ANNEXE 3

Guide d'entretien

Informations sur l'utilisateur

- Age , sexe, profession

Caractéristiques du baladeur et conditions d'acquisition

- Depuis combien de temps possédez-vous un baladeur ?
- Quelle marque et quel modèle possédez vous ?
- Quelles sont les fonctions du baladeur dont vous disposez ? (lecteur cassette, enregistreur , radio, prise pour deux entrées casques, "Talk Line", autres)
- Quel type d'écouteurs utilisez-vous ? (insérés à l'intérieur des oreilles, posés sur les oreilles, recouvrent les oreilles)
- Les écouteurs que vous utilisez sont-ils d'origine ? sinon, pourquoi en avez-vous changé ?
- Comment avez-vous choisi votre baladeur (critères de choix) ?
- Avez-vous acheté différents modèles de baladeur ? si oui, lesquels ? quelles fonctions possédaient-ils ? pourquoi avez-vous changé de baladeur ?

Conditions générales d'utilisation

- Quand utilisez-vous votre baladeur (moment de la journée, dans quelles circonstances) ?
- Dans quels lieux ? (chez vous, dans la rue, dans les transports en commun, autres)
- Avec quelle fréquence l'utilisez-vous ?
- Quelle est la durée maximum d'utilisation sans interruption ?
- Qu'écoutez-vous (radio, musique, quel type de musique , autres) ?
- Faites-vous autre chose en même temps que vous utilisez votre baladeur ? quoi?
- Y-a-t-il des lieux ou des circonstances particulièrement adaptés à l'usage du baladeur ? si oui, lesquels ?
- Certains lieux sont-ils particulièrement adaptés à un type de musique ? si oui, lesquels et pourquoi ?
- Ce que vous choisissez d'écouter varie-t-il selon les situations ? si oui, avez-vous des exemples ?

- Le fait d'utiliser votre baladeur dans les espaces publics vous pose-t-il problème? si oui, lesquels et pourquoi ?

Usages du baladeur

- Quels sont les touches ou accessoires que vous utilisez (double entrée casque, Talk Line, volume, autres) ? de quelle manière ? dans quelles circonstances ?
- L'utilisation du baladeur vous pose-t-elle des problèmes pratiques ? si oui, lesquels?
- Y-a-t-il des situations précises qui vous amènent à utiliser votre baladeur ? si oui, lesquelles ?
- Y-a-t-il des circonstances précises dans lesquelles vous choisissez de ne pas utiliser votre baladeur ? si oui, lesquelles ?
- Y-a-t-il des situations précises qui vous amènent à arrêter de l'utiliser ? si oui, lesquelles ?
- Avez-vous remarqué des changements dans votre manière d'utiliser le baladeur depuis le début ? si oui, lesquels ?

Dimension perceptive

- Quelles sont vos impressions quand vous utilisez le baladeur ?
- Quand vous utilisez votre walkman, est-ce que vous percevez ce qui vous entoure de la même manière que quand vous ne l'utilisez pas ?
- Avez-vous remarqué des effets particuliers lorsque vous écoutez de la musique avec les écouteurs ? (sensations tactiles, visuelles, sonores, spatiales, rythmiques)
- Avez-vous l'impression de bouger différemment quand vous utilisez votre baladeur? si oui, quelles sont ces différences ?
- Marquez-vous d'une manière ou d'une autre, le rythme de la musique que vous écoutez ? si oui, de quelle manière (taper du pied, de la main, bouger la tête, etc.) ?
- Quand vous utilisez votre baladeur, entendez-vous des sons extérieurs ? si oui, lesquels ?
- Vous-arrive-t-il de chanter ou de fredonner quand vous écoutez de la musique au baladeur ? si oui, y-a-t-il des conditions plus favorables et lesquelles ?
- Avez-vous l'impression de parler différemment quand vous utiliser votre baladeur? si oui, de quelle manière ?

Relation à autrui

- Vous arrive-t-il d'utiliser votre baladeur en présence d'amis qui n'en utilisent pas? si oui, comment celà se passe-t-il ? sinon, pourquoi?
- Vous arrive-t-il d'être branché sur le même baladeur qu'un ami ? si oui, comment celà se passe-t-il ?
- Vous arrive-t-il d'utiliser votre baladeur en même temps que des amis qui utilisent le leur ? si oui, comment celà se passe-t-il ?
- Avez-vous fait des rencontres grâce au fait d'utiliser un baladeur ? si oui, dans quelles circonstances ?
- Pensez-vous que les gens qui sont près de vous, entendent au moins partiellement ce que vous écoutez ? si oui, que pensez vous qu'ils entendent (par rapport à ce que vous entendez)?
- Vous arrive-t-il de communiquer par gestes quand vous utiliser votre baladeur ? si oui, comment faites-vous ?
- Avez-vous l'occasion de parler avec des gens quand vous utilisez votre baladeur? si oui, comment faites-vous ? (parler tout en utilisant le baladeur, réduire le volume, utiliser le Talk Line, enlever les écouteurs, arrêter le baladeur, autres)
- Quand vous utilisez le baladeur dans la rue, quelles sont les réactions des gens? des réactions particulières ? lesquelles ?
- Pouvez-vous décrire la manière dont les autres vous regardent ?
- Vous arrive-t-il de contrôler vos gestes quand les autres vous regardent? des exemples ?
- Dans la rue, que supposez-vous que les gens pensent de vous ?
- Comment percevez-vous les autres utilisateurs de baladeur ? les non-porteurs ?
- Pouvez-vous me raconter une anecdote ou un évènement particulier lié à l'usage du baladeur ?

ANNEXE 4

La notion de synchronie

L'accompagnement de la parole par des gestes, mouvements et expressions du visage participe à part entière au processus en oeuvre dans l'interaction sociale. Chaque canal met en jeu un temps qui lui est propre. Dès lors se pose la question de la multi-temporalité : comment se structurent ces différentes temporalités entre elles ? L'étude du concept de synchronie semble tout à fait pertinente pour rendre compte de cette question. Une clarification terminologique s'avère indispensable. L'étymologie de ce terme renvoie directement au problème de la simultanété : tiré du grec "synchronos" (mettre des temps ensembles) ce mot questionne déjà notre représentation du temps. La simultanété est-elle accord du temps ou des temps ? Distinguons encore entre la synchronie, les synchroniseurs et la synchronisation.

La synchronisation est le terme employé au cinéma pour désigner le fait d'ajuster les supports séparés du son et de l'image. Le "clap" est le moyen donné au monteur pour parvenir à cette union du son et de l'image. Il s'agit donc d'un terme technique inventé avec le cinéma sonore. Notons au passage que la synchronisation au cinéma n'est pas obligatoire : des metteurs en scène tels que F. Fellini ou J.L. Godard ont joué et usé du décalage, retard ou anticipation du son par rapport à l'image. Les synchroniseurs, appelés aussi "donneurs de temps" ou "agents entraînants" sont apparus dans la littérature scientifique avec le développement de la chronobiologie. Ces termes désignent alors "tout facteur dont les variations périodiques sont susceptibles de modifier la période et/ou la phase d'un rythme biologique interne" (Reinberg, 1974). Il s'agit donc ici d'un concept visant à rendre compte de la dimension temporelle des organismes vivants. Enfin la synchronie (si l'on exclut l'acception linguistique du terme) est un concept opératoire développé par W.S. Condon. Il désigne l'unité rythmique du comportement humain (voire animal) ; la manière dont les différents canaux de communication s'harmonisent entre eux. Bien qu'il existe très probablement des liens étroits entre la synchronie et les synchroniseurs, nous nous limitons ici à rendre compte de la synchronie.

Le canal sonore tient une place de toute première importance dans ce phénomène. Si le cas de la musique illustre la synchronie dans une dimension extra-linguistique, il constitue plus fondamentalement un moyen heuristique pour circonscrire ce concept. Comme nous le verrons, la synchronie musicale, en tant que paradigme de la synchronie sonore, nous permet de définir ses conditions acoustiques, perceptives, culturelles et sociales.

Les effets sensori-moteurs de la musique

Le corps de l'auditeur ne reste pas insensible à la musique. Les mouvements, gestes, déplacements, dont la danse constitue l'exemple le plus achevé, peuvent être mis en parallèle avec le temps musical. Le jeu instrumental et même vocal, mais aussi l'écoute seule, produisent une activité gestuelle spécifique. Ainsi, pour G. Rouget : "La musique est par essence mouvement. Elle a pour origine des mouvements corporels - chanter c'est mouvoir son larynx, tambouriner c'est mouvoir ses bras, jouer de la vièle c'est mouvoir ses doigts le long d'un manche et mouvoir un archet en travers d'une corde - , et en retour elle est incitation au mouvement. S'actualisant, par définition même, dans le déroulement du temps, les rapports du son avec lui-même changent constamment (même s'il ne change pas, car durer c'est inévitablement changer puisque c'est changer de durée), et ces changements s'inscrivent à plusieurs niveaux, dans l'épaisseur du temps. Même dans son aspect le plus immatériel - le son totalement isolé de sa source - la musique est ressentie comme du mouvement qui se réalise dans l'espace. Elle l'est évidemment beaucoup plus encore lorsqu'elle est faite en même temps qu'on danse ou pour danser. Danser c'est inscrire la musique dans l'espace, et cette inscription se réalise à travers une modification incessante des rapports des différentes parties du corps entre elles" (Rouget, 1980).

Si l'ethnomusicologie s'est intéressée à cette question, c'est sans doute la psychologie qui a le plus contribué à comprendre ce phénomène. Une étude déjà ancienne de L. Gatewood montre que si l'on distingue habituellement quatre aspects de la musique (rythme, mélodie, harmonie et timbre), le sentiment de mouvement des auditeurs est attribué dans une large mesure à la dimension rythmique (Gatewood, 1927). Il convient toutefois de préciser ce résultat. P. Fraisse, G. Oléron et J. Paillard distinguent avec raison deux effets solidaires et complémentaires : "la musique a, d'une part, un effet dynamogénique général, elle augmente l'endurance du danseur comme celle du marcheur ; elle détermine, d'autre part, une tendance au mouvement qui permet justement la synchronisation de l'activité motrice des danseurs et des marcheurs" (Fraisse et al. , 1953). D'autre part, il a été constaté un ordre prioritaire des quatre membres: "Dans la mesure où les quatre membres sont dans la même situation du point de vue postural, il y a prépondérance de l'activité des mains sur celle des pieds et prépondérance relative du côté droit sur le côté gauche" (Ibid.) Enfin, des études expérimentales du début du siècle nous obligent à relativiser l'évidence des expressions motrices liées à la perception du rythme. Ch. Ruckmick montre en effet que les sensations motrices interviennent principalement lors de l'instauration de la perception du rythme, celles-ci devenant moins indispensables une fois passé ce premier moment (Ruckmick, 1913). De son côté C. Seashore s'interroge sur les effets moteurs observables : "Au nombre des mouvements complets figurent les frappements du pied, les balancements de tête, les gestes du bras ou les claquements rythmés de la langue. Bien plus nombreux toutefois et, peut-être même, bien plus importants que ces mouvements complets sont les contractions et décontractions esquissées du larynx, de la langue, des muscles profonds de la cage thoracique et de la cavité abdominale, ou des grands muscles de la hanche et de l'épaule. L'oscillation de tout le corps est la forme

extrême de l'action sympathique de la musculature globale en réponse à la succession des stimulations" (Seashore, 1919).

Nous nous en tiendrons donc pour l'instant à la proposition de B.M. Teplov qui synthétise bien l'ensemble de ces résultats : "Certes, il serait erroné de ramener le sentiment du rythme aux réactions motrices. Les mouvements en tant que tels ne suffisent pas à former l'expérience rythmique. Nous voulons simplement dire que les facteurs moteurs sont une composante organique de la perception du rythme, et non un groupe de phénomènes extérieurs à cette dernière, qui lui seraient quelques fois "concomitants" (Teplov, 1966).

Les temps musicaux

L'analyse sémiologique du temps musical repose sur la décomposition de celui-ci en différents niveaux (Ruwet, 1972). Ainsi, partant des unités temporelles les plus grandes possibles, on en arrive à définir des unités plus petites qui entretiennent entre elles des relations sous forme d'une hiérarchie (cette analyse s'inspire largement de la théorie de la grammaire générative-transformationnelle de N. Chomsky). Ce découpage du temps musical n'est pas uniquement un artifice de l'analyse mais correspond aussi au processus perceptif lui-même. M. Imberty a en effet montré que "la segmentation n'est pas seulement une opération logique de l'analyse sémiologique, mais aussi un processus perceptif réel à l'oeuvre au cours de l'audition" (Imberty, 1981). La notion d'intervalle telle qu'elle a été étudiée par P. Fraisse nous introduit plus précisément à la dimension rythmique. Il faut en effet distinguer l'intervalle-pause, durée s'écoulant entre deux groupes rythmiques, des pauses secondaires intervenant à l'intérieur du groupe rythmique ¹. Les pauses secondaires se subdivisent elles-mêmes en temps longs et temps courts. Les trois unités de rythme peuvent être alors différenciés : "Le temps court et le temps long correspondent à des perceptions différentes, l'un d'une collection, l'autre d'une durée. Ces différences qualitatives peuvent être sans doute analysées d'après la nature des processus psycho-physiologiques correspondants. Si le processus perceptif engendré par un premier stimulus n'est pas terminé, on a perception d'une durée (...). L'intervalle n'est pas en moyenne quantitativement distinct d'un temps long, mais la distinction entre eux est d'ordre phénoménal. Le temps long a une durée, l'intervalle est une séparation tout en étant un trait d'union. L'interprétation physiologique de la durée des temps longs nous explique ce double caractère : quand le processus perceptif correspondant au dernier stimulus du groupe est terminé, le groupe suivant recommence immédiatement. Il y a séparation puisque le dernier stimulus d'un groupe et le premier du suivant ne sont pas intégrés en une unité, et il y a union par

¹ Comme l'annonce l'auteur, le groupement rythmique n'existe que par une rythmisation subjective : "il n'y a jamais groupement, ou forme, que pour un sujet qui perçoit ce groupement et, comme nous allons le voir plus loin, nous ne percevons de groupements que dans des limites psycho-physiologiques inhérents au mode de fonctionnement de nos sens et de nos centres nerveux." (Fraisse, 1956)

contact puisque le second groupe suit le premier sans qu'il y ait un hiatus" (Ibid.) De plus, de nombreux auteurs ont démontrés que le rythme est le fruit d'une attitude active du sujet percevant². Cette activité repose avant tout sur la dimension motrice du corps. Il est intéressant d'approfondir cette question. La distinction opérée par P. Fraisse entre rythme métrique et rythme musical permet de relativiser et de préciser le phénomène de synchronie musicale ³.

Deux résultats découlent ainsi de cette distinction :

- "L'effet dynamogénique d'un morceau de musique est d'autant plus grand que la structure rythmique du morceau est plus simple. Nous appelons structure rythmique simple les morceaux où le rythme musical s'inscrit très étroitement dans le cadre du rythme métrique et où leurs effets se renforcent l'un l'autre (marches, danses...) au lieu de se distinguer (musique orchestrale, jazz) ou au lieu que seul soit apparent le rythme musical (musique moderne : Debussy et Stravinsky par exemple)." (Fraisse et al. , 1953)

- "La comparaison des effets dynamogéniques du même schème rythmique simple, intégré ou non dans un donné musical, souligne l'importance de l'effet dynamogénique propre à la musique au-delà de sa structure rythmique, comme si la musique avait pour effet d'éveiller l'activité motrice qu'organiserait la structure métrique" (Ibid.)

Relativisation du phénomène de synchronie musicale

Il serait abusif de vouloir retrouver une isomorphie totale entre les rythmes musicaux et les mouvements de l'auditeur. Comme le démontre G. Oléron : "Il n'y a que rarement synchronisation totale entre les gestes et les sons. Il y a un choix qui correspond à l'émergence de certaines structures dont la plus fondamentale est la mesure" (Oléron, 1957). Nous pouvons supposer que cette relativisation du phénomène tient sans doute à la dimension harmonique de la musique qui n'existe pratiquement pas dans la parole. Plusieurs rythmes simultanés peuvent en effet être en oeuvre qui demandent de la part de l'auditeur des choix perceptifs. D'ailleurs, comme le constate le même auteur, "cette activité de synchronisation met en jeu de nombreux processus d'adaptation et de régulation : tonicité, motricité,

² Pour T.L. Bolton, les mouvements ne sont pas simplement le résultat, mais la condition de l'expérience rythmique (Bolton, 1894). Pour Mc Dougall, le rythme est toujours produit, il ne peut être limité à un simple fait de perception (Mc Dougall, 1902). Koffka pour sa part, malgré des hypothèses de départ opposées arrive à la conclusion que l'accent crée le rythme et qu'il met en jeu des fonctions psychiques où le sujet éprouve tout particulièrement le sentiment d'agir (Koffka, 1909). Enfin, pour C. Seashore, l'expérience du temps est davantage une pesée de nos propres mouvements qu'une évaluation purement cognitive du temps ou de la durée de l'émission du son (op. cit).

³ Le rythme métrique est "lié à la division en mesures et à la succession de temps forts et de temps faibles" alors que le rythme musical est "organisation des motifs qui ne coïncident pas nécessairement avec les mesures et dont les principes d'organisation et de ségrégation peuvent faire appel à des éléments intensifs, temporels, toniques ou harmoniques et au jeu des timbres dans l'orchestration" (Fraisse et al. , 1953).

perception, activité mnémonique, cognitive" (Oléron, 1956). Dans le cas d'une activité motrice dont la structure temporelle est complexe l'ajustement des structures auditives et motrices est "rendu possible par l'anticipation" (Ibid.).

Toute situation d'écoute musicale ne produit donc pas systématiquement de la synchronie. De nombreux facteurs entrent en jeu qui favorisent ou au contraire limitent son existence. Nous retenons trois facteurs essentiels qui interviennent dans les conditions d'existence de la synchronie musicale.

Les paramètres musicaux

Nous avons vu que les mouvements du corps associés à la musique s'appuient de façon déterminante sur des aspects rythmiques. Ce constat pose le problème de la définition du rythme musical et de ses composantes. Il est possible de définir les limites inférieures et supérieures de la rythmisation. Selon Bolton (op. cit.) , la durée "maximale" de l'intervalle entre deux coups est de 1,58 seconde et pour Stetson elle est d'environ 1,5 à 3 secondes (Stetson, 1905). La durée "minimale" est fixée à 0,115 seconde d'après le premier et de 0,250 à 0,125 seconde pour le second. Ainsi, même si les valeurs trouvées par ces deux auteurs ne concordent pas exactement, remarquons l'existence de bornes dans lequel le rythme peut s'instaurer. La répétition d' accents ne suffit pas, encore faut-il que ceux-ci se répartissent correctement. P. Fraisse précise davantage ces données en introduisant comme variable supplémentaire le nombre de coups produit dans un groupe rythmique. Il montre alors que "pour saisir des groupes plus nombreux et plus complexes, il est nécessaire d'accélérer la vitesse de succession des éléments" (op. cit., 1956). Il précise toutefois que cela ne remet pas en cause l'existence des limites inférieures et supérieures. Mais s'en tenir uniquement à l'intervalle des coups dans l'appréciation du rythme s'avère tout à fait insuffisant. Il est désormais connu que la perception de la durée des sons est intimement liée à leur fréquence. De la même manière qu'il existe des limites dans la durée, il en existe aussi en ce qui concerne les fréquences ⁴. L'intensité sonore et la nature des notes dans le système harmonique de l'oeuvre doivent être aussi pris en compte. M. Imberty parle alors de dynamisme musical qu'il relie aux

⁴ "Contrairement à ce que nous enseigne la théorie élémentaire de la musique - où le système tonal et la durée des sons forment deux catégories distinctes - les fréquences et les rythmes, dans la bande des ondes audibles, ne sont que deux aspects d'un seul et même phénomène oscillatoire périodique. Le seuil critique de la fusion des deux aspects se situe aux environs de 15 à 25 Hz (au-delà de quoi la sensation de pulsation devient la perception d'un son continu) et il est spécifique des mécanismes de perception auditive de l'espèce humaine. Leur unité fondamentale est reconnue depuis quelque temps déjà par tous les traités de composition contemporains. Ainsi, la limite basse des fréquences musicales que les manuels d'acoustique fixent toujours aux environs de 20 Hz, devrait plutôt se situer aux environs de 0,15 Hz, ce qui correspond à une période de 6,6 secondes. Au-delà de cette valeur - qui correspond à la capacité moyenne de la mémoire immédiate - on trouve des figures rythmiques dont la forme périodique est directement perceptible. En deçà, autrement dit lorsque la durée de la période s'allonge, la mémoire ne jouant plus, il faut habituellement faire appel à un modèle structural abstrait pour percevoir la récurrence de la forme." (Mayr, 1983)

attitudes corporelles ⁵. Nous pouvons donc conclure avec G. Oléron que "la structure temporelle de la musique ne peut, à elle seule, expliquer l'établissement de ces structures motrices" (op. cit. , 1957).

Des paramètres acoustiques (intensité, durée, fréquence) ainsi que d'autres purement musicaux (nature des notes dans le système harmonique du morceau) interviennent comme conditions au phénomène de synchronie musicale. C'est donc l'ensemble des dimensions sonores qui est mis en jeu dans ce type d'activité motrice.

L'activité perceptive

La synchronie demande ainsi une intervention active de la part de l'auditeur. L'existence d'accents dont on a vu l'importance dans la définition du rythme repose sur ce qui a été appelé la "rythmisation subjective". H. Bergson a bien montré le groupement par deux des battements de l'horloge qui sont pourtant objectivement identiques. Le sujet structure les sons de façon à leur donner une cohérence formelle ⁶. B.M. Teplov reprend cette idée en la vérifiant expérimentalement. Les stimulations sonores peuvent être groupées par deux ou par trois selon la force des accents qu'on leur prête : "on sait qu'une accentuation subjective peut avoir lieu alors même que les sons de la séquence perçue sont objectivement tout à fait semblables ; les stimulations sont dans ce cas "perçues rythmiquement".

Quand des sujets écoutent le bruit d'un métronome, la plupart ils perçoivent spontanément celui-ci comme une séquence de mesures à deux ou à trois temps, comme si un "une-deux", "une-deux", etc." ou un "une-deux-trois, une-deux-trois, etc." articulait cette suite de sons identiques en groupes, détachant certains sons avec plus de force, et les accentuant. L'étude expérimentale montre que, dès qu'une telle "rythmisation subjective" s'est instaurée, il naît une "expérience du rythme" d'un type tout à fait original. Ce phénomène n'a lieu que si la vitesse des coups du métronome reste à l'intérieur de certaines limites, et n'est ni trop faible ni trop forte". (op.cit.).

⁵ "Les schèmes de tension et de détente cinétiques et posturales assimilent aussi attitudes corporelles et à la tonicité générale du sujet le dynamisme musical, c'est à dire les effets conjugués de l'intensité sonore, de la complexité harmonique et de la vitesse. Ce dynamisme musical est défini opérationnellement par un coefficient $D = I \times v$." (Imberty, 1981)

⁶ "Quand les oscillations régulières du balancier nous invitent au sommeil, est-ce le dernier son entendu, le dernier mouvement perçu qui produit cet effet ? Non, sans doute, car on ne comprendrait pas pourquoi le premier n'eût point agit de même. Est-ce, juxtaposé au dernier son ou au dernier mouvement, le souvenir de ceux qui précèdent ? Mais ce même souvenir se juxtaposant plus tard à un son ou à un mouvement unique demeurera inefficace. Il faut donc admettre que les sons se composaient entre eux et agissaient non pas par leur quantité en tant que quantité, mais par la qualité que leur quantité présentait, c'est à dire par l'organisation rythmique de leur ensemble." (Bergson, 1968)

Ces résultats s'appliquent bien évidemment à l'écoute musicale. P. Fraisse a précisé deux processus perceptifs s'appliquant respectivement à la structuration en deux temps (distinction) et à la structuration en trois temps (assimilation). Ces deux processus tendent à ramener le donné perceptif à des structures simplifiées et très nettes. Ainsi, "la loi d'assimilation a pour effet de simplifier la figure en ramenant par exemple une forme complexe ayant trois temps inégaux à deux durées temporelles, un des temps s'égalisant à l'un des deux autres. La loi de distinction supprime toute équivocité de la structure, toute possibilité de confusion entre les différents temps, assurant une forme plus simple, plus régulière, plus stable en un mot, comme en témoigne une variabilité minimum dans la régularité de la production ou de la reproduction". Ce type d'activité perceptive nous ramène à la notion de forme prégnante telle qu'elle a été développée par la psychologie de la forme (Guillaume, 1937). Le rythme ne devient perçu comme tel que dans la mesure où il est possible de structurer les durées dans des formes prégnantes, c'est à dire dans des formes non équivoques. Les mécanismes perceptifs ont ainsi une fonction de construction ou de reconstruction de ces formes prégnantes⁷.

Conditions sociales et culturelles de la synchronie musicale

Dans la mesure où les mouvements corporels sont généralement amples et conscients dans la synchronie musicale (particulièrement dans la danse), des phénomènes d'inhibition interviennent dans les situations concrètes. Ceux-ci ont déjà été constatés dans des recherches. Ainsi, P. Fraisse, G. Oléron et J. Paillard relativisent les effets dynamogéniques du son en fonction de ce constat : "Cette inhibition a tout d'abord une origine sociale qu'il ne faut jamais oublier. Nous avons appris à ne pas extérioriser d'une manière générale nos réactions motrices aussi bien en famille qu'à l'école, ou en public. Nous avons déjà signalé que Warthin et de Rochas ont trouvé que des sujets en état d'hypnose avaient des réactions motrices beaucoup plus fortes. Les enfants et les primitifs semblent aussi réagir d'une manière beaucoup plus manifeste aux stimulations musicales ." (op.cit.)

De nombreux facteurs affectent le degré d'inhibition :

- le type de population en question ; en particulier l'âge ou la classe sociale d'appartenance
- le lieu d'écoute et d'expression : si dans un bal ou un dancing il paraît naturel de danser au rythme de la musique, cette évidence est remise en cause dans d'autres lieux publics non prévus à cet effet
- le degré de familiarité avec les personnes présentes, etc.

⁷ "Si un groupement a une structure presque prégnante, il est déformé systématiquement dans la reproduction et ramené par tous les sujets à une structure prégnante. Plus la structure s'éloigne d'une forme prégnante et plus elle devient équivoque. On constate qu'elle est alors comprise différemment par une même personne d'un moment à l'autre ou par différentes personnes. Cependant dans chaque cas il se produit une déformation systématique de cette structure équivoque qui a pour effet de la ramener à une forme prégnante ou tout au moins de réaliser un compromis entre la structure équivoque et une forme prégnante."(Fraisse, 1956, op.cit.)

Je ne développerai pas ces différents aspects et me contenterai de renvoyer le lecteur à l'oeuvre magistrale d'E. Goffman. De nombreuses analyses très détaillées sont consacrées à ce problème. Les règles de conduites qui s'imposent aux auditeurs peuvent être reliées à l'ensemble de la structure sociale à laquelle appartiennent ces derniers. Comme le note ce sociologue, les faux pas produits par les interactants "nous fournissent l'occasion d'étudier les genres de présupposés qui sous-tendent le comportement interactionnel adéquat. Ces infractions au comportement correct nous fournissent le moyen de faire porter notre attention sur les exigences des situations ordinaires qui seraient sinon restées inaperçues" (Goffman, 1988).

Enfin, dans des conditions déterminées, les mouvements corporels semblent être le fruit d'une activité spontanée de la part de l'auditeur. L'exemple des jeunes enfants amène Fraisse à analyser ce phénomène en terme de "réaction motrice" : "Dans le cas où le mouvement pendulaire ou périodique sous-jacent est perceptible, le rythme engendre des réactions motrices synchronisées. Elles sont aisées puisque le tempo du rythme perçu se trouve accordé, par ses origines mêmes, au tempo de celui qui perçoit. (...) L'induction motrice produite par les rythmes périodiques est très spontanée, on le constate déjà chez les jeunes enfants et chez les oligophrènes. Elle est liée au pouvoir dynamogénique des sons et au son plus intense correspond un mouvement plus fort "(op. cit. , 1956).

Cette interprétation du pouvoir des sons nous amène à distinguer les conditions d'apparition de la synchronie musicale des composantes qualitatives de l'expression gestuelle. Si le fait de bouger au rythme de la musique semble être un phénomène spontané, les mouvements et déplacements peuvent être parfois codés. Ainsi, à plusieurs reprises il a été montré que les danses africaines s'appuient sur des codes sonores; le choix d'un geste ou d'un mouvement n'est pas arbitraire, il repose sur des sons déterminés et connus à l'avance⁸. Le code sonore réfère soit à des figures de danse, soit au mouvement de certaines parties du corps.

Pour résumer, le médium sonore participe activement à la production du phénomène de synchronie tel que nous l'avons défini. Il convient toutefois de remarquer que pour qu'une telle harmonisation temporelle des divers canaux sensoriels ait lieu, diverses conditions demandent à être remplies. Les dimensions acoustiques et musicales, perceptives et sociales interviennent chacune à leur manière dans le rapport existant entre l'audition musicale et la kinésique de l'auditeur.

⁸ Par exemple, le Liwaga, danse pratiquée par les Mossi du Yatenga (Nord de la Haute Volta) alterne "plusieurs figures de danse décidées par le rythme des coups de calebasse et par les paroles du chanteur." (Avron, 1978)

ANNEXE 5

**Ordonnances votées à Woodbridge (New Jersey, USA)
concernant l'usage du baladeur sur la voix publique**

Ordonnances n° 82-41, 82-49 et 83-53

PROHIBITION ; EXCEPTION.

The use of earphones and headphones by bicyclists and operators of motorized or self-propelled vehicles is prohibited while said persons are using municipal streets and county roads in the Township of Woodbridge, Middlesex County, New Jersey.

The provisions of this section shall not apply to :

- (a) Law enforcement and fire-fighting personnel when on duty.
 - (b) Any person engaged in the operation of either special construction equipment or equipment for the use in the maintenance of any highway.
 - (c) Any person engaged in the operation of refuse collection equipment who is wearing a safety headset or safety earplugs.
 - (d) Any person wearing personal hearing protectors in the form of custom earplugs or molds that are designed to attenuate injurious noise levels. Such custom plugs or molds shall be designed in such a manner as not to inhibit the wearer's ability to hear a siren or horn from an emergency vehicle or horn from another vehicle.
 - (e) All employees and agents of companies or proprietorships that are controlled by the Public Utilities Board of the State of New Jersey engaged in the performance of their duties.
- (Ord. #82-41, § 1; Ord. #82-49, §1; Ord. #83-53)

USE BY PEDESTRIANS AND JOGGERS.

Pedestrians and joggers using earphones and headphones are required to remove said devices prior to leaving the sidewalk to cross the street or to walk temporarily on the aforementioned roadways.

(Ord. #82-41, § 2)

REVISED ORDONANCES OF WOODBRIDGE

Violations and penalties.

Any person who shall violate a provision of this chapter shall, upon conviction thereof, be punished by a fine not exceeding fifty dollars (\$50.) or by imprisonment for a term not exceeding fifteen (15) days, or both. A separate offense shall be deemed committed on each day during or on which a violation occurs or continues.

(Ord. #82-41, § 4)

Traduction des ordonnances

INTERDICTION; EXCEPTION.

L'usage d'écouteurs par les cyclistes et les utilisateurs de véhicules motorisés ou auto-propulsés est interdit quand les dites personnes font usage des rues municipales et des routes du comté de l'Agglomération de Woodbridge, Comté de Middlesex, New Jersey.

Les clauses de cette section ne s'appliquent pas :

- (a) Aux agents de l'ordre public et aux pompiers durant leur service.
- (b) A toute personne engagée dans la construction d'un équipement spécial ou d'un équipement utilisé pour la maintenance d'une autoroute.
- (c) A toute personne engagée dans la remise en état d'un équipement détérioré et qui porte un casque de sécurité ou des boules quiès.
- (d) A toute personne portant des protections auditives sous la forme de boules quiès personnalisées ou de tampons conçus pour atténuer des niveaux de bruit endommageables. De telles tampons auditifs seront conçus de façon à permettre au porteur d'entendre les sirènes ou les avertisseurs venant d'un véhicule d'urgence ou d'un klaxon venant d'un autre véhicule.
- (e) Tout employé et agent de compagnies contrôlés par le Public Utilities Board of the State of New Jersey et engagés dans leur activité professionnelle. (Ord. #82-41, § 1; Ord. #82-49, §1; Ord. #83-53)

L'USAGE PAR LES PIETONS ET LES "JOGGERS".

Les piétons et les joggers utilisant les écouteurs sont obligés de les enlever avant de traverser la rue ou de marcher temporairement dans les chaussées mentionnées ci-dessus.

(Ord. #82-41, § 2)

ORDONNANCES REVISEES A WOODBRIDGE

Délit et sanctions.

Toute personne ne respectant pas un élément de ce texte sera, en conséquence, punie d'une amende n'excédant pas cinquante dollars (50\$) ou par un emprisonnement d'une période n'excédant pas quinze (15) jours, ou les deux. Une sanction supplémentaire sera infligée pour chaque du jour de délit.

(Ord. #82-41, § 4)

Disappearances

He is alone.
And from the moment he begins to breathe,

he is nowhere. Plural death, born
in the jaws of the singular,

and the word that would build a wall
from the innermost stone
of life.

For each thing that he speaks of
he is not

and in spite of himself
he says I, as if he, too,
would begin to live
in all the others

who are not. For the city is monstrous,
and its mouth suffers
no issue

that does not devour the word
of oneself.

Therefore, there are the many,
and all these many lives
shaped into the stones
of a wall,

and he who would begin to breathe
will learn there is nowhere to go
but here.

Therefore, he begins again,

as if it were the last time
he would breathe.

For there is no more time.
And it is the end of time

that begins.

Disparitions

Il est seul.
Et dès l'instant où il commence à respirer,

il n'est nulle part. Mort plurielle, née
dans les mâchoires du singulier,

et la parole qui voudrait bâtir un mur
à partir de la plus secrète pierre
de la vie.

Parce que chaque objet dont il parle
n'est pas lui -

et malgré lui
il dit je, comme si lui aussi
pouvait commencer à vivre
dans tous les autres

qui ne sont pas. Car la cité est un monstre,
et sa bouche ne laisse
rien échapper

qui ne dévore sa propre
parole.

Par conséquent, ils sont foule,
et toutes ces vies innombrables
taillées dans les pierres
d'un mur,

et lui qui voudrait commencer à respirer
apprendra qu'il n'y a nulle part où aller
qu'ici.

Par conséquent, il recommence,

comme si c'était la dernière fois
qu'il respirait.

Car il n'est plus temps.
Et c'est la fin du temps

qui commence.

Paul Auster