



HAL
open science

L'écoute musicale mobile

Anthony Pecqueux

► **To cite this version:**

Anthony Pecqueux. L'écoute musicale mobile : Notes à propos de ce que la mobilité urbaine fait à l'écoute de la musique. Y. Raibaud. Comment la musique vient au territoire, Ed. de la MSHA, p. 61-72, 2009, Cultures, régions, mondes. halshs-00450253

HAL Id: halshs-00450253

<https://shs.hal.science/halshs-00450253>

Submitted on 25 Jan 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.

L'ÉCOUTE MUSICALE MOBILE.

NOTES A PROPOS DE CE QUE LA MOBILITE URBAINE FAIT A L'ÉCOUTE DE LA MUSIQUE

Anthony Pecqueux

Chercheur en post-doctorat

SENSE (Orange Labs) & S.H.A.DY.C. (Ehess / Cnrs)

anthonypecqueux@yahoo.fr

Résumé

Ce papier vise à poser une série de questionnements à propos de l'écoute de la musique au casque en situation de mobilité urbaine, afin de mieux comprendre comment musique, environnement social et territoire s'alimentent mutuellement et se modifient les uns aux contact des autres lors de l'expérience des usagers ; bref, comment l'expérience qui est engagée est tout à la fois une expérience musicale et une expérience de mobilité urbaine. Des descriptions précises d'usages de l'écoute au casque viennent exemplifier ces problématiques.

Mots-clés

Ecoute / Musique / NTIC / Mobilité urbaine / Coprésence / Régimes d'attention

Mercredi¹ 14 février 2007, train direct reliant Melun (77) à Paris gare de Lyon, 7h21 : le train est déjà bien rempli mais l'heure matinale fait que l'entrée de wagon reste peu fréquentée, nous sommes une demi-douzaine. Une femme d'une cinquantaine d'années, coupe au carré court et tailleur chic, se poste contre la paroi en plexiglas qui sépare l'entrée du wagon d'un petit compartiment. Elle réalise méthodiquement ses conditions pour un voyage confortable : elle sort de son sac à main une pochette en cuir rouge qui est la housse de son *ipod* ; elle déroule lentement ses écouteurs blancs et les loge dans ses oreilles ; puis manipule succinctement son appareil. C'est parti pour vingt minutes d'écoute musicale sans interruption (si ce n'est quelques instants avant l'arrivée en gare pour reproduire le même rituel afin de ranger son appareil) : elle exécute de larges mouvements de tête, jusqu'à faire bouger ses cheveux ; claque par moment des doigts, accomplit en tout cas des mouvements continuels et amples de bras ; fléchit les genoux et fait réaliser des tournolements à ses membres inférieurs ; exhibe un large sourire, tout en maintenant ses yeux fermement clos pendant toute la durée de cette expérience musicale ferroviaire... Elle danserait presque, si

¹ Cet article est issu d'une recherche en cours menée au sein de FranceTélécom R&D, dans le cadre du projet coopératif « Mobiles en ville » (FT R&D / E.N.S.T.) piloté par Frédérique Legrand et Christian Licoppe. Ce programme est labellisé par le pôle de compétitivité CapDigital, et est co-financé par la région Ile-de-France.

elle ne restait les pieds fixés au sol. Un homme placé à deux mètres d'elle, légèrement de côté, la regarde avec étonnement d'autant plus longuement qu'elle a les yeux fermés – son étonnement ne se limite alors pas au coup d'œil de rigueur dans l'espace public, mais prend la forme d'une enquête plus longue qui a dû le mener à une conclusion du type : une femme de la cinquantaine d'une CSP supérieure se livre à une forme de performance musicale muette entre « exhibition » et « mysticisme ».

Cet exemple pointe le fait que l'écoute musicale au casque dans l'espace public urbain de nos sociétés, spécialement dans les transports en commun, est devenue une pratique sociale largement partagée. Alors que dans les années 1980 et 1990 l'écoute de ce qui était un *walkman* restait plutôt caractérisée par la jeunesse de ses usagers, ce sont désormais des agents de tous âges qui s'équipent et écoutent régulièrement de la musique lors de leurs déplacements². En ce sens, personne ne s'étonne qu'une femme d'une cinquantaine d'années dont les apparences extérieures tendent à la catégoriser vers les CSP supérieures utilise un *ipod*.

L'exemple souligne encore une des conséquences de cet élargissement de la pratique : elle est également désormais largement acceptée. Cela signifie d'abord, contrairement à une des craintes dominantes lors de l'introduction du *walkman* (1979)³, que l'écoute au casque ne bloque pas (plus) la communication. S'il était déjà peu probable que l'écoute musicale mobile soit venue perturber un monde social dans lequel tout le monde communiquait avec tout le monde, il faut désormais remarquer qu'elle n'est même plus conçue comme un refus de communication. En effet, personne ou presque ne s'arrête à la présence d'oreillettes pour demander un chemin, une cigarette, une information, etc. : on ne vous parle ni plus ni moins selon que vous ayez un casque ou non. Que la pratique soit largement acceptée signifie encore que, comme toute pratique sociale, des règles l'accompagnent et définissent certaines conditions d'usage, comme le niveau sonore, les postures à adopter en public. A ce propos, il est tacitement acquis que des manifestations particulièrement expressives de l'écoute musicale (mouvements de bras, jambes, lèvres...) restent cantonnées à l'espace privé, ou alors apparaissent dans l'espace public quand on sait se trouver peu exposé au regard d'autrui (dans un train : quand les autres passagers sont rares et se situent de dos). Ce que la femme de l'exemple réalisait au milieu d'une entrée de wagon, qui est socialement autorisé dans une boîte de nuit (ou d'autres situations similaires, plutôt festives), reçoit ici un regard ahuri de la part d'un coprésent.

² Le monde du commerce de la musique le sait bien, qui propose des clés USB avec « vingt heures de Mozart » ou « Best of classique »... La société Apple annonçait que la section « musique classique » de son *Itunes store* (<http://www.apple.com/fr/itunes/store/music.html>) comptait parmi les meilleurs résultats de son site en 2006.

³ Deux autres craintes sont alors exprimées : le risque auditif pour nos enfants ; et le risque d'accident de circulation qui serait occasionné par un auditeur-baladeur n'ayant pu entendre des formes d'avertissement en raison de son écoute. Pour une excellente introduction à ces risques et aux problématiques liées aux usages du *walkman*, cf. J.-P. Thibaud, 1992.

Cet exemple signale encore un aspect, celui de la thématique générale de cette publication : « comment la musique vient-elle au territoire ? » Avec les appareils de musique portative tels que walkmans, baladeurs mp3, téléphones portables, cette question n'en est presque pas une tant la musique semble adhérer au territoire avec une facilité quasi naturelle, s'expérimentant tout en mobilité (c'était l'innovation technologique du walkman, présente jusque dans sa dénomination). Encore faut-il pouvoir montrer comment cela se passe concrètement : comment dans les usages, musique et mobilité (territoriale) s'interpénètrent. La dame semble nier le territoire dans sa persistance à garder les yeux fermés, et laisser à la musique toute l'épaisseur de son inscription corporelle dans le monde ; encore que, selon une description phénoménologique : elle goûte sa musique avec un sol qui se dérobe, une cabine de train qui bouge sans cesse jusqu'à déstabiliser parfois. Bref : si la question de l'adéquation entre musique et territoire paraît aisée a priori, d'inévitables questions se posent dès lors qu'on entre plus finement dans la description de ce qui est en jeu pour les usagers dans leur rapport à une expérience musicale qui a lieu en situation de mobilité. Les rôles entre usagers, musiques et « environnements socio-urbains » (pour qualifier l'environnement traversé, à la fois spatial et social) sont constamment redistribués et négociés au gré des modifications légères ou soudaines qui affectent les trois pôles. Une coprésence dense implique de se montrer attentif à divers indices et de veiller à la bonne gestion de la proxémique : quelqu'un m'adresse la parole, je fais pause, j'enlève une oreillette. La traversée d'espaces inconnus ou incertains requiert une plus grande disponibilité, jusqu'à solliciter des prises (agents de service, plans, etc.) qui focalisent l'attention. Un fond sonore bruyant (métro, gare, travaux, etc.) nécessite d'augmenter le volume ou d'arrêter l'écoute⁴.

Se saisir de l'écoute au casque

Ces divers questionnements doivent être intégrés dans une problématique générale sur l'écoute au casque. A partir du double constat d'une pratique largement partagée et acceptée, il faut pouvoir faire porter l'analyse sur de nouvelles hypothèses. L'enjeu ne se situe plus tant dans la défense des auditeurs-baladeurs à laquelle ont parfois procédé les sciences sociales quand elles se sont emparées de l'écoute au casque [par exemple : M. Touché, 1988], que

⁴ Cette partition en trois pôles (musiques / usagers / environnements socio-urbains) ne voudrait pas faire oublier qu'une autre dimension entre nécessairement en jeu : l'expérience du temps, à partir du constat dressé par la plupart des utilisateurs que l'écoute au casque vient remplir un « temps vide ». Non seulement au sens d'un temps qu'il faudrait remplir par tout moyen ; mais également au sens d'un temps qui grâce à l'écoute au casque est rempli avec un contenu particulier, esthétique. Michael Bull en a fait un élément central de son analyse des usages du walkman. Selon lui, les utilisateurs « *mettent en valeur l'importance de leur expérience du temps précisément dans ces territoires de la vie mondaine qui ont été jusqu'à présent perçus comme étant de peu d'importance dans la littérature sur le temps, l'identité et l'expérience* », comme les déplacements urbains et autres situations de mobilité (marcher dans la rue, etc.) [M. Bull, 2000, p. 161]. L'intérêt de cette démarche est de conduire, pour expliquer l'usage du walkman, à récuser les dichotomies peu heuristiques, notamment entre privé et public, pour considérer dans quelle mesure se trouve « *intriqu[és] à la fois les domaines privés des expériences des utilisateurs et le contexte de leur vie quotidienne* » [p. 165].

dans les descriptions précises de ce que c'est qu'une expérience musicale mobile – voire dans les innovations méthodologiques indispensables pour approcher au plus près cette forme de conduite sociale essentiellement privative, donc difficile d'accès pour l'observateur. Le cadre général d'enquête est indexé aux situations de mobilité urbaine : cela signifie que n'entrent pas en ligne de compte les usages domestiques des baladeurs ou ceux de sociabilité sédentaire (comme l'écoute entre amis dans une chambre).

Croiser écoute musicale et mobilité urbaine

Pour l'écoute musicale en général, la question se situerait sur le plan de : qu'est-ce que les nouveaux objets issus des NTIC qui ont à voir avec la portabilité de la musique (baladeur mp3, téléphone portable...), et spécialement leurs usages mobiles font à l'écoute de la musique ? L'interrogation porte sur ce que l'équipement technologique change à l'écoute musicale. L'histoire culturelle proposée par Sophie Maisonneuve [2001] montre combien l'introduction du gramophone a transformé notre écoute de la musique ; l'histoire musicale de Peter Szendy [2001] s'attache quant à elle à retracer comment l'écoute contemporaine s'est progressivement mise en place, par exemple à travers la figure du D.J. considéré comme un auditeur par excellence. Il faut désormais prendre acte de la diffusion rapides des N.T.I.C. ces dernières années : celles-ci obligent à repenser nos cadres d'appréhension de la musique, de ce qui compte pour une expérience musicale [A. Pecqueux, 2006]. Pour ne prendre que l'exemple des concerts : quelles sont les conséquences du fait que des spectateurs fassent entendre par mobile interposé tout ou partie de la performance musicale, à un interlocuteur-auditeur ? Assurément, de tels usages des NTIC contribuent à redistribuer les rôles : avec le dernier exemple, on comprend qu'il n'y a plus seulement, et classiquement, des spectateurs et des artistes (et personnels de renfort, programmateurs, etc.) à un concert, mais également des « auditeurs », qui peuvent être chez eux, au restaurant..., autant de lieux et situations où se recrée une expérience musicale à distance.

Avec la question de la mobilité urbaine, il apparaît que l'expérience n'est pas « purement musicale » : elle inclut à chaque fois au moins un environnement spatial (le territoire traversé) et un environnement social (les coprésents de la ville traversée, ou ceux avec qui est réalisée la traversée). Ce sont là les deux dimensions qui viennent équiper la conception de la mobilité urbaine engagée. C'est dire cette question est abordée du point de vue de l'utilisateur de musique mobile, et qu'elle se pose essentiellement en termes d'appréhension sensorielle : dans quelle mesure les autres et le territoire sont présents dans l'expérience musicale ? La problématique générale porte par conséquent sur les régimes attentionnels actualisés lors de cette expérience : selon quels degrés et variations se déploient ensemble activité(s) de l'utilisateur, écoute musicale et prise en compte de l'environnement socio-urbain dans un cadre d'expérience qui est celui d'une écoute musicale englobée dans une expérience de mobilité urbaine ? Qu'est-ce qui, de

ces trois pôles, vient au premier plan et passe au second, et selon quelles situations et configurations d'expériences ?

Appliqué aux situations de mobilité urbaine, et aux objets qui permettent d'y réaliser une expérience musicale : un premier ensemble de questions porte sur les formes de sociabilité que ce type d'écoute musicale permet ou empêche. Au-delà des parcours que réalisent les fichiers numériques d'un appareil à l'autre, d'un usager à l'autre, c'est la possibilité ouverte d'écouter à plusieurs : deux paires d'oreillettes sur le même appareil (ou chacun une oreillette), ou écoute à partir de la fonction haut-parleur. Cela pose la question de la réalisation locale d'une sociabilité limitée et construite sans (voire contre, comme avec la fonction haut-parleur) les autres présents à la situation. Un second ensemble de questions concerne les liens réciproques entre musique et mobilité (espace). Qu'est-ce que cela fait à l'écoute musicale d'être accomplie dans une phase de mobilité urbaine ? En retour : qu'est-ce que cela fait à l'espace d'être parcouru par des agents qui écoutent de la musique ? Seul le second ensemble de questions sera traité ici.

S'il fallait résumer, les questions posées sont : quels sont les usages de l'écoute au casque en situation de mobilité ? Quelles sont les interactions menées par les usagers avec l'environnement social et territorial qui constitue leur ancrage ? Quels types d'expériences sont occasionnés alors ? La dernière question présente l'avantage d'englober les deux précédentes, en dirigeant l'attention vers la qualité des expériences menées, qu'elle soit morale, sociale, musicale, urbaine, ou tout cela à la fois. L'enjeu est de diriger l'analyse sociologique vers les régimes attentionnels actualisés lors de l'écoute musicale mobile afin de comprendre la façon dont elle est intégrée au sein d'une expérience urbaine ordinaire. Comme le dit Michael Bull, même s'il parle d'esthétisation de la vie ordinaire là où est pointée ici l'intégration de l'expérience musicale dans une expérience urbaine ordinaire : « *Dit simplement : les modes d'appréciation esthétique qui concernent la vue d'un tableau ou l'écoute d'une pièce de musique doivent être distingués du fait d'esthétiser les pratiques de la vie quotidienne* » [M. Bull, *op. cit.*, p. 171].

Descriptions d'usages

Pour nourrir ces questionnements, et donner quelques pistes de la façon dont ils peuvent être pris en charge par une enquête empirique, il va être procédé à une série de descriptions d'usages de l'écoute musicale mobile, à partir du principe souligné par Jean-Paul Thibaud que « *l'usage du baladeur n'est pas simplement situé, c'est-à-dire incidemment inséré dans des situations sociales interchangeable, mais plutôt 'situationnel', à savoir producteur de spécificités propres à la vie interactionnelle* » [J.-P. Thibaud, *op. cit.*, p. 111]. Ces descriptions n'entendent pas faire accéder à toute l'épaisseur d'une expérience (on y reviendra en conclusion), mais pointer à partir de notes issues d'observations ethnographiques

quelques uns des comportements d'usagers disponibles pour un observateur extérieur, et ce qu'ils impliquent quant aux questionnements listés ci-dessus⁵.

Parmi ces usages observables, on compte peu de postures véritablement musicales, ce qui tendrait à confirmer ce qui a été dit à propos des règles d'usage dans l'espace public. Par postures véritablement musicales, il est entendu celles qui se donnent pour l'observateur extérieur comme directement liées à l'écoute de la musique, en tant qu'elles manifestent une corrélation du corps avec le rythme de la musique, à travers les mouvements des doigts, mains, bras ; pieds, jambes, voire bassin ; lèvres, tête⁶. Parmi les autres comportements observables, trois types de données sont distinguées à partir des activités publiques des usagers et qui se rattachent à deux des pôles de l'expérience de l'écoute musicale mobile déagés, musiques et environnement socio-urbain :

1. faire entendre des sons : cela rejoint le pôle des musiques écoutées ;
2. gérer son regard, ce qui renvoie au territoire (pôle de l'environnement urbain) ;
3. gérer la coprésence avec d'autres passagers, c'est cette fois le pôle de l'environnement social.

Faire entendre des sons

Le premier mode de reconnaissance d'un usager de musique mobile, ce sont les oreillettes ; elles donnent l'assurance d'un agent équipé, pas forcément en train d'écouter. Ce sont les manipulations plus ou moins répétées de l'appareil ou les sons susceptibles de transparaître des oreillettes qui signalent l'écoute. C'est classiquement le cas pour la représentation commune des usages déviants du walkman dans les années 1980 et 1990 : l'auditeur qui fait profiter à toute l'assemblée de la musique qu'il écoute tant le volume est réglé fort... Ainsi cet homme de 35 ans, CSP intermédiaire⁷, assis sur la première banquette du petit compartiment qui jouxte l'entrée du wagon : « on » entend la musique qu'il écoute,

⁵ Ces observations ont été menées entre décembre 2006 et février 2007 dans le train direct reliant Melun à Paris Gare de Lyon, systématiquement (sauf indication contraire) dans le train de 8h00 – c'est-à-dire un horaire de très forte affluence, qui garantit un nombre d'usagers de musique mobile conséquent et des interactions inévitables avec leur environnement direct. Ces observations consistent à noter pendant les 25 minutes du trajet le plus d'éléments possible concernant les usagers d'oreillettes et casques, et leurs interactions avec l'environnement socio-urbain. L'observateur est posté dans l'entrée de wagon, là où la plupart des voyageurs restent debout. L'entrée de wagon se caractérise au moins par l'accès à un double escalier (l'un montant vers le compartiment du haut, l'autre descendant vers celui du bas) et à un petit compartiment de quatre à huit places.

⁶ Ce constat va à l'encontre de nombre de descriptions sociologiques, qui voient par exemple dans la façon de marcher des usagers une démarche musicale [par exemple : A.-M. Green, 2004]. Les postures corporelles liées à l'écoute de la musique restent tout à fait marginales dans l'espace public. Lors des observations, outre l'exemple de la dame traité en introduction, seul un autre cas a été listé, à un horaire de plus faible affluence [train de 12h28, 16 janvier 2007] : un jeune homme d'une vingtaine d'années arborant une large casquette, assis sur la première banquette de l'étage supérieur (donc à une place telle que seule sa voisine et quelqu'un dans l'entrée de wagon qui regarderait vers l'étage puissent le voir). Les jambes largement écartées (quitte à ce que sa voisine soit du coup compressée contre la vitre), il bat la mesure avec son pied droit par un mouvement soit latéral soit de haut en bas, ainsi qu'avec sa tête de temps à autres ; ses lèvres bougent à de rares occasions.

⁷ Ces « précisions » sont toutes des approximations issues de l'observation des apparences (sorte d'ethnographie « sauvage » outillée d'un carnet et d'un crayon), et de la compétence de membre de la société dans laquelle sont menées les observations.

« on » est même capable de la catégoriser (entre rock métal et techno) [19 décembre 2006]. En règle générale cependant, ce que l'on entend n'est pas précisément identifiable, ni même catégorisable selon un genre ; on parlera à ce propos d'« entendre distinctement une musique indistincte », afin de signifier que pour l'agent présent à la situation il est clair que de la musique est écoutée, mais qu'il est impossible d'en dire plus à propos de cette musique. C'est le cas de la plupart des observations menées, du moins pour les usagers situés dans un rayon de deux mètres de l'observateur.

Il arrive qu'on puisse procéder à une typification plus précise : notamment quand des sons plus aigus sont audibles, ou quand ce n'est pas spécialement de la musique qui transparait mais des voix humaines en discussion. Ce sont deux éléments qui permettent par exemple de dire à propos de la jeune fille d'une vingtaine d'années située à moins d'un mètre de soi, qu'elle écoute la radio sur son portable Nokia et non de la musique, bien qu'*a priori* le niveau sonore de son écoute n'autorise pas à préciser au-delà de « musique indistincte » [18 janvier 2007]. En effet, les sonorités plus stridentes de publicités se détachent régulièrement, ainsi que les voix de la conversation d'une émission : on parle, il y a des coupures publicitaires – elle écoute bien la radio. Voire : les rires réguliers ainsi que les sonorités musicales des jingles font penser qu'elle pourrait écouter une de ces émissions matinales de la bande F.M. destinées aux jeunes.

Au-delà de la visibilité des oreillettes, l'audibilité des sons sert à caractériser extérieurement l'utilisateur de musique mobile en tant que tel. C'est plus spécifiquement le cas pour la part de la population qui porte des cheveux assez longs pour masquer des oreillettes. Ainsi une jeune fille d'à peine vingt ans dans une entrée de wagon clairsemée [train de 12h28, 16 janvier 2007], dont on ne peut voir de prime abord les oreillettes sous ses cheveux bouclés noirs ; mais la musique indistincte entendue distinctement provenait d'elle : elle a bien des oreillettes reliées jusqu'à la poche droite de sa veste dans laquelle elle laisse une main. Cet exemple montre que l'ouïe de sons musicaux, même indistincts, peut relancer et préciser l'enquête visuelle.

Gérer son regard

La question de la gestion du regard (ce que M. Bull qualifie d'« *auditory looking* » [2000, p. 69*sqq*], qu'on pourrait traduire par « regard équipé par la musique ») est renvoyée au pôle de l'environnement urbain : le territoire traversé. Le regard peut aussi se poser sur des personnes, mais le plus souvent dans une attitude contemplative que l'équipement musical permet de prolonger au-delà du coup d'œil furtif de mise dans l'espace public⁸. Cette attitude

⁸ En effet l'équipement musical autorise à ne pas avoir de mobile à faire valoir pour un regard prolongé, à partir de la supposition de sens commun qu'un auditeur peut être « perdu dans son audition » et non en train de regarder fixement comme le laisserait croire la direction de son regard.

contemplative autorise à ne pas inclure ce type de regard dans le pôle de l'environnement social : il ne s'agit pas seulement de mesurer la présence des autres, mais de les appréhender visuellement un peu de la même manière, prolongée et contemplative, que pour l'environnement paysager et urbain. Cependant, de ce point de vue, les observations menées sont peu significatives en raison de l'horaire et de la saison – au cœur de l'hiver sur un trajet périurbain entre 8h et 8h30, les seules prises visuelles sont les lumières de véhicules et d'enseignes de magasins encore fermés.

Dans ce cadre de situation, la gestion du regard vis-à-vis de l'environnement extérieur peut être une forme de négation : comme la femme de l'exemple liminaire, garder les yeux clos tout au long du trajet. Il y a le cas de cet homme de 40 ans, CSP supérieure, qui se trouve presque contre une des portes latérales à large baie vitrée, une main accrochée à une rambarde proche, et qui est tourné vers l'extérieur : il garde les yeux clos tout du long [19 décembre 2006]. Ou cette femme de 30 ans assise sur un des sièges d'entrée de wagon, les yeux fermés : elle s'est aménagée l'espace pour avoir toute la posture de la sieste (son écharpe coincée à hauteur d'épaule contre la paroi latérale lui sert d'appui-tête pour la reposer) [9 janvier 2007].

Parmi ceux qui gardent les yeux ouverts, il y a ceux qui orientent leur regard droit devant eux : c'est ceux dont on peut penser qu'ils sont « pris » dans leur écoute. Il y a encore le regard tourné vers l'extérieur de cette jeune femme de vingt-cinq ans qui porte une oreillette vissée pendant que l'autre pendille le long de son cou. Elle est debout contre le dos du premier siège du compartiment du bas et après avoir appuyé son coude contre le haut du dossier (et avoir changé sans cesse de position, tête vers le bas puis relevée...), elle se met à regarder par la fenêtre malgré la buée hivernale qui obstrue la vitre : il faisait noir à Melun, il commence à faire bleu sombre et la continuité urbaine s'installe avec ses lumières permanentes [18 janvier 2007]. Il y a encore cette femme de 40 ans, CSP intermédiaire, qui lors de la précédente observation se trouvait debout en haut de l'escalier menant au compartiment du haut les yeux clos tout du long et les mains dans les poches de sa doudoune noire ; cette fois, alors qu'elle est debout dans l'entrée de wagon bien remplie, son regard fluctue entre l'extérieur et les pages du quotidien gratuit que sa voisine lit [5 février 2007].

Un autre type de gestion du regard consiste à procéder à un balayage de l'ensemble de l'environnement sous la coupe du regard. C'est le cas de cet homme d'une cinquantaine d'années aux cheveux blancs et à la moustache blonde, CSP supérieure, muni de ces oreillettes avec une armature qui fait la moitié du tour de l'oreille : placé au centre de l'entrée de wagon, une main accrochée au pilier central, il peut idéalement balader son regard dans l'ensemble de l'entrée [19 décembre 2006]. De même pour cette jeune fille : la vingtaine, sans doute étudiante, elle est assise sur la dernière marche de l'escalier montant et son regard se balade dans toute l'entrée de wagon, rencontrant du coup celui de l'observateur [5 février 2007]. L'utilisateur de musique mobile tend alors à se rapprocher, ainsi que le propose J.-P.

Thibaud, de la figure de l'étranger de Simmel : entre distance et proximité, indifférence et participation à la situation ; ainsi « *il acquiert une relative objectivité de l'interaction à laquelle il participe et devient un 'analyste' privilégié pour le sociologue* » [J.-P. Thibaud, 1992, p. 140].

Gérer la coprésence

Dans le cadre de l'horaire de forte affluence choisi pour les observations, les usagers ne peuvent comme la femme de l'exemple qui a introduit le papier, ignorer les autres présents : l'expérience des usagers n'est pas seulement musicale mais aussi sociale. La gestion de la coprésence se réalise de manière légèrement décalée par rapport à un non-usager de musique mobile⁹. Si la densité de la coprésence ne laisse ici guère de place pour d'autres interactions sociales que les régulières excuses pour les rencontres corporelles provoquées par les mouvements brusques du train¹⁰, cela n'empêche pas de devoir aménager son propre mode de présence dans le train en fonction de celui des autres agents.

Les situations où la coprésence est négociée mutuellement sont particulièrement sensibles lors de l'entrée ou la sortie : dans ce dernier cas, on assiste bien souvent à un « ballet » de petits gestes insignifiants plus ou moins réalisés dans la même temporalité, à savoir juste après l'annonce au haut-parleur de l'arrivée imminente. Ils permettent à chacun de s'ajuster à la sortie prochaine : qui de ranger ses cours et tenir fermement son sac ; qui de ranger ses oreillettes et remettre son écharpe ; de se tourner vers la porte pour respecter la file d'attente de sortie qui commence à se créer [9 janvier 2007]... Ou qui de ranger son livre et remettre ses écouteurs laissés pendant le temps de la lecture ; de sortir et manipuler son téléphone portable ; de se préparer à descendre les escaliers ; qui encore d'activer seulement à ce moment ses oreillettes [18 janvier 2007]...

En dehors de ces circonstances, la gestion de la coprésence se réalise de façon plus diffuse envers les autres agents qui forment le périmètre immédiat : les trois ou quatre personnes avec qui on est susceptible d'entrer en contact sensible – visuel, sonore, tactile. Ainsi pour cet homme de 25 ans aux longs cheveux blonds, CSP intermédiaire, dont on entend distinctement la musique indistincte et qui lit en même temps un livre de poche de Barjavel (rangé à mi-parcours) ; la jeune femme qui écoute la radio sur son téléphone portable (cf. *supra*) ; et cette autre jeune femme de 25 ans, CSP intermédiaire, sans oreillettes mais qui lit un livre de poche de Ken Follett [18 janvier 2007]. Ils s'aménagent ensemble et pour

⁹ Comme le note J.-P. Thibaud : « *Tout en restant en présence des autres visuellement il [l'usager] 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* » [1992, p. 140].

¹⁰ Ce ne sont pas les circonstances dans lesquelles on demande un renseignement par exemple : on en reste le plus souvent à l'anonymat urbain quand la promiscuité oblige à un rapprochement des corps.

chacun un espace dans 3m² environ¹¹, en veillant à ne pas créer de chevauchement pour ce qui est de l'orientation et de la zone d'action de leur corps (pieds, épaules et regards). En effet pendant que l'homme est situé contre la paroi entre la porte latérale et l'escalier descendant et domine à plus d'1m80, les deux femmes sont postées autour du pilier central qui marque la séparation entre les deux escaliers (celle qui lit est presque en face de l'homme, légèrement plus bas ; et celle qui écoute la radio est aux trois-quarts dirigée vers l'assemblée de l'entrée) : elles se tournent presque le dos. Chacun possède du coup son espace pour évoluer en propre.

Remarques finales : jalons pour une enquête sur le cours d'écoute au casque

Il manque à ces données massivement l'utilisateur, au-delà des quelques apparences relevées ; mais encore la durée ou l'unité d'une expérience : que fait-on avec sa musique avant et après le trajet Melun-Gare de Lyon ? Les données présentées à travers ces comptes-rendus ethnographiques restent à distance : elles sont externes à l'action en train de se faire, l'écoute de la musique comme la mobilité urbaine. Le propos n'est pas de chercher à mener des analyses internalistes, mais d'être en mesure de décrire au plus près ce que c'est et ce que cela fait d'écouter au casque en situation de mobilité. Si les objets d'écoute musicale mobile et leurs usages ouvrent tout un champ de perspectives nouvelles sur le territoire, la musique et leurs accomplissements croisés, ils obligent par conséquent à l'innovation méthodologique. L'enjeu est de parvenir à recueillir des données qui aillent au-delà de l'impersonnalité et de l'anonymat de la vie urbaine (telles qu'elles émergent lors de seules observations des apparences), et au-delà du retour rétrospectif sur l'action et l'expérience que constituent des entretiens (qui introduisent une distance temporelle et focalisent l'attention sur les seuls éléments dont les acteurs se souviennent et qu'ils jugent dignes de relater).

Dans cette perspective, une solution serait de croiser des observations ethnographiques avec des verbalisations menées par les acteurs. C'est **la méthode des trajets (post-)commentés**, en référence et prolongement à « *la méthode des parcours commentés* » proposée par J.-P. Thibaud [2001]. Parler de trajets offre l'opportunité de suivre les usagers dans la totalité d'une de leurs expériences musicales mobiles : accompagner en observateur ethnographique les usagers le long de leurs trajets. Parler de trajets (post-)commentés c'est compléter ces observations par des explicitations de l'expérience produites par les usagers eux-mêmes, notamment pour ce qui concerne les changements de régimes attentionnels entre musiques et environnements socio-urbains par l'utilisateur.

Par le biais de cette méthodologie innovante, les limites rencontrées dans ce papier trouvent un début de solution empirique objective. C'est alors à une approche synesthésique

¹¹ Selon un article du *Monde* du 18 janvier 2007 (« La ligne 13 du métro parisien, symbole d'un réseau au bord de l'asphyxie »), la norme maximale est de 4 personnes au mètre carré pour la RATP, mais il y en a 6 aux heures de pointe au nord de la ligne 13.

de l'expérience urbaine ordinaire équipée par l'écoute musicale mobile à laquelle il est procédé. Une approche qui combine les éléments auditifs musicaux ; les éléments visuels de l'environnement socio-urbain (puisque l'ouïe est en partie niée par l'appareil d'écoute portative) ; mais aussi les éléments auditifs de ceux qui me parlent, des différents bruits urbains ; les éléments olfactifs de la coprésence dense ; les éléments tactiles de la manipulation de l'appareil, etc.

Bibliographie

Bull, Michael, 2000, *Sounding out the city. Personal stereos and the management of everyday life*, Oxford / New York, Berg.

Green, Anne-Marie, 2004, « Les usages sociaux du walkman dans le quotidien urbain. Ou le 'temps musical' comme élément de transformation de l'espace social », *Sociétés*, n° 85 (2004/3, « Pratiques musicales »), p. 101-111.

Maisonneuve, Sophie, 2001, « De la 'machine parlante' à l'auditeur : le disque et la naissance d'une culture musicale nouvelle dans les années 1920 et 1930 », *Terrain*, n° 37, p. 11-28.

Pecqueux, Anthony, 2006, « Introduction : la notion d'expérience musicale », in *Ibid.*, O. Roueff et alii (dir.), *L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales*, actes des Journées d'étude des 13 et 14 octobre 2005, Marseille, Ehes (Shadyc), <http://shadyc.ehes.fr/document.php?id=335>.

Szendy, Peter, 2001, *Écoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Minuit.

Thibaud, Jean-Paul, 1992, *Le baladeur dans l'espace public urbain. Essai sur l'instrumentalisation de l'interaction sociale*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université Pierre-Mendès-France [multigr.].

2001, « La méthode des parcours commentés », in M. Grosjean, *Ibid.* (dir.), *L'espace urbain en méthodes*, Marseille, Ed. Parenthèses (« Eupalinos »), p. 79-99.

Touché, Marc, 1988, « Musique et vie quotidienne », *Annales de Vaucluse* n° 28, 1988/1, p. 123-158.