

Sophie Maisonneuve

## De la « machine parlante » à l'auditeur

### Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930

---

#### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

#### Référence électronique

Sophie Maisonneuve, « De la « machine parlante » à l'auditeur », *Terrain* [En ligne], 37 | 2001, mis en ligne le 06 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index1289.html>  
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Ministère de la culture / Maison des sciences de l'homme  
<http://terrain.revues.org>  
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://terrain.revues.org/index1289.html>  
Document généré automatiquement le 02 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Terrain

Sophie Maisonneuve

## De la « machine parlante » à l'auditeur

Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930

Pagination originale : p. 11-28



- 1 Etudier les liens entre « musique » et « émotions » implique de se situer par rapport à une longue tradition disciplinaire, tant esthétique ou musicologique que sociologique. La première est retraçable depuis l'Antiquité, où l'on s'inquiète des pouvoirs de la musique, considérés comme résidant au cœur même de celle-ci, dans ses modes (Platon 1966). Toute l'histoire de la musique et de la théorie musicale témoigne des prolongements d'une telle pensée, depuis les théories des affects (Mersenne 1986 [1636], Descartes 1991 [1649], Kircher 1650, Walther 1732, Mattheson 1739, Scheibe 1745) jusqu'à l'idée romantique des pouvoirs expressifs supérieurs et indicibles de cet art. La musicologie elle-même, par les outils qu'elle s'est donnés (analyse, historiographie fréquemment tentée par l'hagiographie) et l'usage qu'elle en a fait, a bien souvent perpétué cette tradition de pensée. Il n'est pas jusqu'à la psychologie de la musique qui n'ait cherché à cerner « scientifiquement » l'ancrage matériel des émotions, en souhaitant établir des liens universels et répétables entre telle musique et telle émotion (Imberty 1979).
- 2 En traditionnelle critique de la discipline esthétique, la sociologie, qui, de son côté, a manifesté un regain d'intérêt pour la question dans une série de travaux parus depuis les années 70, a eu souvent tendance à sursocialiser l'émotion (Cuthbertson-Johnson *et al.* 1994). Qu'il s'agisse de la psychologie sociale (James & Lange 1922), de la sociologie critique (Bourdieu 1979), du courant constructiviste (Geertz 1973, Lyon 1998) ou de l'interactionnisme (Goffman 1974), l'accent a été mis sur le rôle des normes sociales et de l'élaboration rationnelle des acteurs dans l'avènement des émotions. Social *versus* individuel, objectif *versus* subjectif, rationnel *versus* irrationnel, cognitif *versus* émotionnel, biologique *versus* culturel : toute une série de binômes, se calquant sur la séparation des disciplines, a contribué à construire l'univers théorique des émotions, creusant ainsi un vide phénoménologique entre ces pôles figés. Mais l'émotion, ici parcellisée, n'est-elle pas ce qui circule entre tous ces éléments plus conceptuels que vécus ? Comment penser l'émotion comme phénomène dynamique, processus mouvant, qui, pour les

acteurs, est à la fois dans leur corps et dans leur goût, personnel et partagé, en eux et dans l'objet qui les émeut ? Comment, en somme, peut-on réarticuler ces clivages ?

## Le travail des émotions

- 3 L'expérience des gramophiles des années 20 et 30 nous pousse à reconsidérer ce lien entre musique et émotions ainsi que les nombreux ressorts et aboutissants de celles-ci : l'invention d'un nouveau médium musical, c'est-à-dire l'appropriation par les acteurs, y compris les amateurs, d'une « machine parlante », pensée avant tout dans les premiers temps comme instrument administratif (« ancêtre » du Dictaphone) ou pédagogique (pour l'apprentissage des langues), pour en faire un « instrument de musique », donne lieu à tout un travail qui touche aussi les émotions liées à la musique. « Inventer » un nouvel instrument qui permette de jouer et d'écouter de la musique chez soi, et dont les ressources représentent une révolution par rapport à tout ce qui avait pu exister auparavant en termes de pratiques et d'audition musicales, implique en effet la définition d'une nouvelle écoute, et avec elle de nouveaux plaisirs et émotions. Un travail historique de formation des pratiques, des corps (gestes, oreille, positions), des goûts et de la « musique » (répertoire, formats, statut, usage, réalité sonore) est à l'œuvre, dont l'enjeu esthétique est sans cesse formulé par les acteurs.
- 4 Le rôle très actif des amateurs, qui, à travers des revues et des sociétés, contribuent, tout autant que les producteurs, les techniciens, les musiciens et les musicologues, à produire ce nouveau médium musical, donne accès à un foisonnement de sources qui ne sont pas le fait de théoriciens ou de spécialistes de l'esthétique. Sans doute moins normatives et fixatrices, elles sont plus proches de l'expérience, des goûts et pratiques ordinaires. Cela nous montre que ces amateurs sont eux aussi spécialistes de l'esthétique, mais d'une esthétique qu'ils nous poussent à reconsidérer : non pas domaine réservé et constitué en discipline, mais pratique vécue et cultivée par tout amateur.
- 5 L'incursion brusque du phonographe dans le monde esthétique de la musique fait question, et sa forte prégnance matérielle appelle des tentatives de définition qui par le même mouvement reconfigurent le monde musical et son esthétique. L'émotion se trouve ainsi dénaturalisée : on voit bien, dans les discours et pratiques des amateurs, qu'elle n'est pas dans la musique, mais liée à son mode de production, à un dispositif complexe et toujours reconfiguré.
- 6 Le cas de ces amateurs nous conduira donc à reconsidérer l'émotion et à l'inscrire, comme ils le font eux-mêmes, dans un dispositif où comptent aussi les objets, les échanges verbaux, les apprentissages et les répétitions et où elle peut, ainsi, proliférer et évoluer sans cesse.
- 7 A ce titre, le choix de ne s'intéresser ici qu'à la musique classique vise justement à la décroquer, à lui enlever son exception esthétique historiquement construite : cette présence des objets, des corps, du matériel, du « social » et d'autres composantes non « purement musicales » nous montre que ceux-ci ne sont pas le « propre », trop rapidement catégorisé comme tel, des musiques populaires ou « ethniques ». L'émotion musicale, ou plutôt l'émotion élaborée autour de et par la musique, n'est pas « purement esthétique » au sens de la tradition philosophique héritée des xviii<sup>e</sup> et xix<sup>e</sup> siècles, ni purement « sociale », produit de la volonté d'acteurs, de forces sociales et d'idéologies, mais ancrée à la fois dans la « musique » et le « social », dans les représentations, les corps et les objets, et dans leur configuration particulière.

## Situation et sources

- 8 La période de l'entre-deux-guerres présente plusieurs intérêts pour l'analyse. Tout d'abord, c'est à ce moment que le phonographe devient réellement un médium musical partagé : le prix des appareils et des disques ayant baissé, la production et le répertoire ayant connu une expansion conjointe, écouter des disques devient plus accessible et est pratiqué régulièrement. Accompagnant cette évolution, des revues d'amateurs font leur apparition, les sociétés de discophiles se multiplient, surtout en Grande-Bretagne : tout cela témoigne d'un intérêt

nouveau pour l'usage amateur, musical et domestique de l'appareil. La grande quantité d'échanges spontanés (lettres et conseils en tout genre, dans les revues comme dans les sociétés d'amateurs, dont celles-là nous fournissent des comptes rendus) montre que l'usage musical du phonographe et les plaisirs à en retirer font l'objet d'une préoccupation partagée et enthousiaste et permet au chercheur d'avoir prise sur ces pratiques : cette période de définition d'usages, de dispositifs et de dispositions, de découverte d'émotions, où rien de ce qui se fait et se vit n'est évident et n'échappe aux discussions, constitue une voie d'accès idéale à l'appréhension de ces processus de l'émotion musicale devenus aujourd'hui beaucoup plus « transparents ».

- 9 L'analyse opérera un va-et-vient entre sources britanniques et sources françaises : si les premières offrent un terrain d'observation privilégié et particulièrement riche, du fait du développement dans ce pays d'une activité amateur institutionnalisée de manière relativement spontanée au travers de revues et sociétés beaucoup plus nombreuses qu'en France, les secondes, utilisées plus ponctuellement, permettront de confirmer certaines tendances et d'éviter une culturalisation trop forte du phénomène. De même, on ne rejettera pas les publicités et écrits plus officiels ou normatifs (manuels). Certes, le courrier des lecteurs, lieu d'introspection et de partage enthousiaste de découvertes et d'expériences, est particulièrement adapté à l'étude des émotions. Mais on peut considérer les publicités comme une palette de pratiques, expériences et dispositions proposées à l'amateur, et comme un miroir ou une réponse offerts aux dispositions du public. De même, les auteurs des manuels comme les auteurs réguliers des revues spécialisées sont souvent eux-mêmes des amateurs passionnés, et répondent aux préoccupations de ces derniers : un usage mesuré de ces sources, dans la pleine conscience de leur spécificité, sera donc pratiqué.
- 10 En étudiant les différents champs d'action et de préoccupations, les nouvelles dispositions d'écoute qui s'ouvrent à l'auditeur avec le disque – successivement : manipulation technique, construction d'un univers intime de jouissance musicale, écoute « appréciative » –, nous verrons comment se construit pour lui la possibilité de nouvelles émotions et, surtout, celle de s'en rendre un acteur central.

## Une médiation technique pour une émotion « aurale <sup>1</sup> »

### Agir sur le dispositif technique

- 11 Le phonographe – tel aussi que le définissent les acteurs –, de façon particulièrement frappante dans le premier tiers du siècle, notamment parce que ce fait est largement discuté et problématisé, fait de l'auditeur l'acteur de ses émotions. L'écoute et la préparation de celle-ci deviennent un enjeu central de l'expérience musicale.
- 12 Les conseils foisonnent, tant dans les manuels que dans les revues au sein du courrier des lecteurs, qui visent à optimiser le moment musical : « Maintenant que vous avez votre instrument chez vous, avec les disques de votre choix, vous cherchez alentour un endroit où le mettre. Placez l'instrument sur un buffet, une table ou un petit placard, dans un angle au chaud, mais faites en sorte qu'il soit parfaitement stable. On obtient les meilleurs résultats en le faisant jouer depuis un angle, ou en tout cas près du mur, et certainement des résultats bien meilleurs que depuis une table placée au centre de la pièce » (*The Sound Box* 1920 : 7).
- 13 Ce texte, écrit par un « amateur confirmé » pour ses pairs (il s'agit d'un article publié dans une revue émanant d'une société d'amateurs), est un exemple du continuum qui existe à l'époque entre amateurs et auteurs de manuels et d'articles dans les revues spécialisées (qui, rappelons-le, sont eux-mêmes toujours des amateurs, improvisés comme auteurs avec l'essor de l'activité gramophile et des besoins conjoints d'une littérature spécialisée). Le fait que ces écrits répondent au souci des amateurs est confirmé par les comptes rendus des sociétés d'amateurs, dans lesquels les questions techniques occupent une place prépondérante. Le son, le rendu sonore, est la préoccupation centrale commune à tous ces conseils et essais pratiques.

- 14 Une des manifestations les plus significatives de cette sensibilité aiguisée pour le son comme composante acoustique essentielle du jeu du phonographe est la question, constante, du choix des aiguilles : aiguille métallique, qui donnera un son plus puissant ; aiguille en fibre de bambou, qui donnera un son plus doux. On précise également que le degré d'enfoncement de l'aiguille et son angle d'inclinaison déterminent le volume sonore et le timbre. Cette série de choix est faite par chaque amateur, qui apprend, par tentatives auditives successives, à trouver l'aiguille qui, à son goût, convient le mieux pour chaque disque ou type d'enregistrement (métal pour les cuivres, fibre de bambou pour les bois, ou en tout cas l'une ou l'autre selon qu'on souhaite un rendu puissant ou plus intimiste). Là encore, les comptes rendus de sociétés d'amateurs comme les conseils publiés dans le courrier des lecteurs montrent que chacun fait ses expériences et est prompt à en faire part à ses pairs.
- 15 Si l'émotion est rarement thématisée explicitement, à l'exception de rares mais notables descriptions de ravissement esthétique, elle est le centre absent, le point de fuite qui organise tous ces échanges verbaux et ces expériences. Tous ces conseils et tentatives, entièrement animés par l'inquiétude acoustique et esthétique – le « rendu sonore » étant ce qui « touche » l'auditeur, en bien ou en mal, en satisfaction ou en rejet –, visent à rendre possible l'émotion, à la faire advenir. La subtilité des gestes, la nuance extrême des essais renvoient à une sensibilité aiguisée pour le son.
- 16 Le caractère ouvert de l'opération du phonographe, dont le résultat sonore est toujours un défi incertain que doit remporter l'amateur, fait de celui-ci l'acteur à la fois de la « performance »<sup>2</sup> et de ses émotions : en agissant sur tous ces microparamètres techniques, il est celui qui produit ce qui l'émouvra<sup>3</sup>. Tous ces conseils et échanges, loin d'être normatifs, sont la mise en œuvre d'une esthétique expérimentale : comparaisons, tentatives, surprises et échecs sont au centre de ce dispositif où le jugement et l'expérience (esthétique et technique) personnels sont les principes de la réussite du « momentum »<sup>4</sup>.

### Du dispositif vers la disposition

- 17 Savoir-faire technique et sensibilité esthétique sont deux compétences qui se construisent conjointement. Plus l'amateur, découvrant les ressources et limites acoustiques du phonographe, apprend à régler l'appareil et à opérer l'ajustement optimal entre un disque (un genre musical) et les composantes techniques de l'instrument, plus il devient sensible à cet élément acoustique de la performance musicale. Plus, également, il apprend à connaître ses goûts, à anticiper ses émotions, et à mettre en relation des objets (disque ou type d'enregistrement, aiguilles), des gestes et une disposition subjective : il devient l'acteur de ses émotions.
- 18 L'émotion est donc un processus temporel où le « momentum », le moment le plus intense de celle-ci et que désigne généralement le terme d'émotion, est doublement inscrit dans une durée : non seulement parce qu'il advient au terme d'une préparation, d'une série d'ajustements et de tentatives, mais parce que la jouissance de cet instant est enrichie et intensifiée par ces expériences passées.
- 19 Le son, dans sa dimension proprement « acoustique », devient donc, par cette activité pratique et cet apprentissage technique, une des variables centrales de la perception musicale et de l'émotion. Cette nouvelle ressource émotive est cultivée par les amateurs, qui y découvrent une mine à exploiter, une source dont les expériences esthétiques sont sans cesse nouvelles, plus riches, plus fines : « Un cylindre de la Polonaise de *Mignon* était si vrai, l'orchestre et la voix conservant leur position dans l'espace (je ne peux penser à rien de mieux pour exprimer ce que je veux dire) avec une telle ressemblance absolue, la balance était maintenue de façon si étonnante, [avec] une belle voix sans déformation sur toute son étendue, l'effet du chanteur comme planant au milieu de l'air – d'une réalité si surprenante, que j'ai ressenti une sensation

– moi, un gramophile aguerri – qui a dû approcher la surprise du premier chien entendant la voix de son maître ! » (*The Gramophone* 1936c : 491-492).

- 20 La mise en relation étroite de paramètres acoustiques avec une émotion explicitement évoquée, l'émergence de l'émotion par la force matérielle du son relèvent d'une nouvelle sensibilité à la musique, conséquence du développement d'une écoute « aurale ».

## L'apprentissage d'un double ajustement <sup>5</sup>

- 21 En fait, cette manipulation du phonographe pour une performance musicale réussie est tout autant production d'un dispositif qu'apprentissage d'une mise en disposition de soi. Le choix de la place de l'appareil, de l'aiguille en fonction du disque, est effectué et optimisé par l'approfondissement de la connaissance de ses goûts et des émotions retirées de ces dispositifs particuliers, toujours réinventés : connaissance hautement pratique et expérimentale, qui se développe par la culture de ces émotions, positives ou négatives, et leur mise en relation avec la configuration du dispositif. Il s'agit d'un coajustement du sujet au dispositif et du dispositif à soi : l'oreille se forme, développe sa sensibilité en fonction des ressources particulières de la reproduction phonographique et de chaque dispositif. L'amateur attend telle émotion de tel dispositif particulier, sait tout à la fois en créer les conditions et se disposer à telle émotion en fonction de tel disque, de telle « performance ». Cette situation particulière, sans doute née avec l'écoute phonographique, ou en tout cas décuplée par elle, est exploitée par les amateurs, qui ne se lassent pas de partager cet art de la mise en disposition, de s'en délecter et de le cultiver.
- 22 L'émotion, née de la force quasi matérielle du son (Maisonneuve à paraître), qui ravit littéralement le corps et la sensibilité, est l'aboutissement d'une préparation où la mise en disposition de l'auditeur, sa « bonne volonté », est également cruciale. Cet auditeur anglais nous en fait part de manière tout à fait explicite : « J'apprécie le plus le phonographe en compagnie, avec disons trois ou quatre autres personnes ; mais elles doivent être disposées, comme moi, à l'apprécier. [...] Mon phonographe ne peut faire des miracles sauf pour ceux qui y croient.
- 23 « Mais pour eux il [le] peut, et plus l'atmosphère de conviction, la volonté d'entendre le meilleur de lui sont fortes, mieux il jouera. En ces moments heureux je suis étonné de sa performance. [...] Mais je ne peux pas produire cette atmosphère tout seul, sauf en de rares moments où quelque chose dans un disque convient exactement à mon humeur. J'ai essayé d'analyser la différence, et c'est curieux [...].
- 24 « Il faut avouer qu'avec le phonographe vous devez toujours faire des concessions [...]. Mais pour cette aide il vous faut, je pense, une atmosphère intime, trois ou quatre amis qui, à votre connaissance, désirent vivement prendre plaisir [...] ; et alors, un jour, il vous surprendra en faisant tout cela.
- 25 « Il y a certes des fois, j'avoue, où j'ai plaisir à faire des supercheries romantiques ou sentimentales avec lui, où je peux me persuader qu'en jouant un disque d'orchestre avec l'aiguille la plus fine possible j'ai produit une sorte de musique féerique délicate et distante, quelque chose qui ne ressemble pas du tout à l'orchestre d'origine mais qui a sa propre qualité originale. On peut y arriver le mieux avec des disques bons mais imparfaits, comme la version de chez Columbia de *L'Après-midi [d'un faune]*, qui crépite et a subi beaucoup de coupures, mais qui produit une faible et belle conjonction de sons avec une aiguille très fine » (*The Gramophone* 1924a : 172-173).
- 26 La conscience et la culture active d'une mise en disposition, où l'auditeur sait que l'émotion n'est pas immédiate, que la musique ne peut le toucher et l'émouvoir s'il ne s'y dispose, se conjuguent à l'art de créer d'autres dispositifs, d'en inventer et d'en rechercher toujours de nouveaux : l'amateur, acteur de ses émotions comme de la performance musicale, est celui qui sait et cultive l'art de mettre en adéquation dispositifs techniques et disposition personnelle.

## Discours, rejets et tâtonnements médiateurs

- 27 L'importance quantitative de toutes ces formulations verbales, de ces conseils ou relations d'expériences personnelles, montre aussi l'importance des discours, qualifications et mises en disposition conscientes dans l'avènement des émotions : nommer des qualités acoustiques, c'est aussi leur donner plus de prégnance et s'y rendre plus sensible ; de même, dissenter sur la mise en condition, c'est aussi y devenir plus disponible et en cultiver l'art. L'amateur est donc opérateur de ses émotions à plusieurs titres : comme acteur de la performance, maître de l'événement ; comme artiste en mise en disposition, maître pratique en esthétique ; et comme producteur de discours performatifs. On voit ainsi que l'émotion surgit de la conjonction habile et toujours à reconduire entre « rationnel » et « émotionnel », « objet(s) » et « sujet », « social » et « individuel » – ces distinctions étant ici reprises pour en montrer l'abolition dans le dispositif émotionnel.
- 28 Enfin, remarquons que, dans ces conseils et préparatifs à l'avènement de l'émotion, l'ombre de celle-ci y est très souvent présente en filigrane, comme expérience négative qu'on voudrait éviter et qui permet de mieux rechercher les conditions de réussite du momentum. C'est par tâtonnements, déceptions et surprises que l'on atteint le dispositif optimal. Les déceptions sont tout autant un guide dans la production de la performance réussie que le sont les émotions positives spontanées. L'émotion agréable, celle qui est le plus souvent associée à la notion d'émotion, est aussi l'aboutissement d'émotions négatives (rejets, déceptions fortes, sentiment d'insatisfaction), dans la mesure où, momentum élaboré dans la durée, elle découle d'une mise en disposition esthétique et de la construction d'un goût qui se définissent aussi par rejet et différenciation.
- 29 Les émotions, comme nous l'apprend l'analyse de ces discussions techniques, sont donc le fait d'un avènement inscrit dans la durée, et dont le momentum n'est rendu possible que par un travail des corps, des objets, des attentes et des représentations. Elles relèvent à ce titre d'un dispositif esthétique qui excède la seule « musique en soi », et dont l'amateur, de manière particulièrement frappante dans le cas de l'écoute de disques, est un acteur central. Enfin, elles ne sont pas « purement » positives, se construisant aussi à partir d'émotions négatives, et relèvent d'un dispositif performatif complexe et variable.

## Un nouvel hédonisme musical

### Les nouvelles ressources émotives de la « commodification »

- 30 Le disque introduit un nouveau type de consommation musicale dans l'intérieur domestique : il confère à la musique une plus grande accessibilité et une plus grande disponibilité que la pratique instrumentale, dans la mesure où – notamment à partir des années 20 où les innovations des techniques d'enregistrement lèvent les limitations imposées jusque-là au répertoire – les obstacles du déchiffrement et de la difficulté technique d'exécution, de l'effectif à réunir et des nécessités propres à chaque genre musical sont supprimés.
- 31 Cette disponibilité accrue ouvre à de nouveaux plaisirs dont se réjouissent les amateurs : « Avec la musique que l'on doit jouer d'après la page imprimée, le choix est limité à la "performance"<sup>6</sup>, quelle qu'elle soit, disponible à tel moment, mais avec le phonographe il n'y a pas de telle limitation. Toute "performance" est à votre disposition » (Mackenzie & Marshall 1923 : 2)<sup>7</sup>.
- 32 La mise à disposition permanente d'un répertoire important, la possibilité d'entendre beaucoup plus de musique (et de la musique plus variée) qu'auparavant changent complètement la relation à la musique.
- 33 La possibilité (et la nécessité) du choix du disque, tant à l'achat que lors de l'audition, ainsi que celle du moment et de la situation d'écoute sont de nouvelles ressources favorables à l'épanouissement et à la culture d'émotions. Les amateurs font souvent part des

« programmes » auditifs qu'ils aiment constituer, expliquant pourquoi ils font ces choix et quels sont les plaisirs qu'ils en retirent. En particulier la possibilité, accrue sinon ouverte par les propriétés du médium, d'accorder telle musique à tel état d'âme, de pouvoir écouter et réécouter une musique pour son plaisir, au moment où l'on veut, sans être dérangé, est souvent soulignée par les auditeurs.

34 Ceux-ci deviennent donc acteurs de leurs émotions également à ce titre ; apprenant, en faisant l'expérience et en les cultivant, l'avènement de leurs émotions et l'art de les faire advenir de façon optimale, ils découvrent et développent un nouvel hédonisme musical : « [Le phonographe] vous donnera exactement ce que vous voulez quand vous le voulez, et vous pourrez répéter n'importe quel morceau de musique qui vous plaise, chose qu'on ne peut pas dire de la radio » (Rogers 1931 : introduction).

35 « Enfin le disque permet de faire entrer la musique dans notre vie à la minute opportune, celle que ne favorise jamais l'audition collective et qui a pourtant une importance si décisive pour la volupté sonore. [...] Le disque permet [...] d'élire la seconde parfaite où notre appétit de musique est le plus finement aiguisé et de composer un menu artistique répondant exactement à notre appétit » (*L'édition musicale vivante* 1928b : 11-12).

36 Les écrits, quels qu'ils soient, des années 20 et 30 s'attachent tous, de façon récurrente et plus ou moins explicite, à définir cette question du plaisir de l'écoute et des émotions qui y sont rattachées, y compris en émettant regrets et critiques vis-à-vis de certaines lenteurs de l'industrie, comme celle à appliquer systématiquement un mécanisme de blocage du bras de l'appareil, ce qui contraint « l'auditeur à épier la dernière note, pour se précipiter sur l'aiguille [...]. Ces bondissements vers l'appareil troublent leur digestion, leur quiétude, leur extase » (Cœuroy & Clarence 1929 : 47).

37 La possibilité de réécoute, la répétition sont également une ressource émotive exploitée par les amateurs : pratique très fréquente, relatée tant par les particuliers que par les sociétés d'amateurs qui ont chacune leurs *old friends* (pièces bien connues, aimées de tous les membres et diffusées à chaque réunion), la réécoute relève de l'univers du bon plaisir, où l'on jouit de ce que l'on aime déjà, où le goût préexistant et la familiarité avec l'œuvre sont vecteurs d'une émotion garantie.

## Réflexivité et communion

38 Le mélomane développe ainsi une préoccupation croissante pour les questions du plaisir et des émotions que celui-ci fait naître<sup>8</sup>. Cette double thématique s'opère par un retour sur soi, une réflexivité que l'on souhaite partager, sans doute parce que cette expérience est vécue comme étant d'une grande valeur. Un tel développement est lié aux ressources du médium tel que se l'approprient et le définissent les amateurs : la culture d'une musique du for privé et du plaisir personnel, l'accessibilité massive, qui fait de la musique un bien de consommation esthétique comme jamais elle ne l'avait été auparavant, contribuent au renforcement de la recherche de l'écoute comme fin en soi. La sensation de communion avec les œuvres et les « grands compositeurs », l'expérience d'une absorption intime (malgré ses limites<sup>9</sup>) font leur apparition dans l'univers des discophiles au cours des années 20 et 30.

39 Les réponses à un concours lancé par la revue *The Gramophone* en 1936<sup>10</sup> constituent une occurrence explicite précieuse de cette thématique de l'émotion, vécue comme momentum qui modifie profondément l'auditeur. Elles sont des témoins de cette nouvelle relation à la musique, qui trouve sans doute des racines dans le passé (et notamment dans l'esthétique romantique), mais dont l'expérience est étroitement liée à ces nouvelles techniques du corps, ces nouvelles pratiques et dispositions ouvertes par le disque :

- Mlle S. Barrett : la musique de Bach est « l'émotion recueillie dans la tranquillité ». Même Mozart « n'a pas pris le temps de réfléchir pleinement à son humeur présente et de bien cerner l'émotion ».

- M. Victor Maysey (texte gagnant) : « Aucune autre musique ne me donne un tel sentiment de complétude absolue : aucune autre musique est à ce point absolument gratifiante. Je ne m'échappe pas de la vie ou de moi-même dans la musique de Bach, et bien qu'elle apporte l'apaisement, ce n'est pas ce qu'un communiste appellerait une "drogue". Elle est si essentiellement, non de la drogue, mais une nourriture, un véritable pain supersubstantiel, une manne céleste. Je ne trouve pas dans Bach un baume à l'échec. [...] Pour moi, [sa musique] est au plus haut sens ré-creative. Elle [vous] crée de nouveau. Elle intensifie la vie. J'associe certains des moments les plus marquants de ma vie à l'audition d'une de ses œuvres : écouter Huberman jouer l'Adagio et Fugue de la *Sonate en sol majeur*, ou la première fois que j'ai entendu l'extraordinaire *Passion selon saint Matthieu*, dirigée par le Dr Adrian Boult et Wanda Landowska au clavecin. En ces instants j'étais conscient d'être plus intensément vivant [...]. De mon point de vue de gramophile, je trouve que sa musique résiste le mieux à l'usure. Le phonographe ne révèle que trop sûrement quelle musique dure et quelle non » (*The Gramophone* 1936b : 449-450).

40 Répétition, comparaison, approfondissement des émotions et sensibilité accrue à celles-ci sont des pratiques et dispositions développées consciemment dans le cadre du dispositif phonographique. Elles débouchent potentiellement, comme le suggère le premier extrait, sur l'idée d'une qualité émotive propre de chaque œuvre et de chaque compositeur, mais qui est également étroitement liée au dispositif d'écoute : la « tranquillité » est celle de l'auditrice isolée, qui a passé ce disque parce qu'elle était dans une disposition calme, et y trouve un accord, une correspondance avec son « humeur »<sup>11</sup>. De même, pour le second, l'émotion est étroitement associée à telle interprétation ou version particulière (paramètre d'ordre phonographique) et à la répétition (également permise par le disque), qui, comme nous le développerons plus loin, confirme et approfondit l'émotion : disque, œuvre et auditeur avec sa disposition particulière sont, dans leur conjonction unique, les opérateurs de l'émotion.

41 La culture phonographique de l'émotion donne donc lieu à une pluralité de l'expérience émotionnelle : à la fois, comme nous l'avons vu dans le cas de la médiation technique et de l'apprentissage de la mise en disposition, conscience ancrée dans les pratiques que l'émotion dépend d'un dispositif qui excède la seule musique, et, ici, resserrement de l'expérience émotive sur le sentiment d'une relation immédiate, d'une communion avec l'œuvre. Ces deux directions de l'émotion ne sont pas incompatibles, puisque nous les voyons coexister au sein de l'expérience du mélomane gramophile et conjuguées dans l'appréciation du deuxième amateur. Il semble même qu'une telle émotion communiant soit un aboutissement, une conséquence de l'apprentissage de la production du dispositif *ad hoc* et de la mise en disposition : quand ceux-ci deviennent moins laborieux, moins questionnés, ils peuvent laisser place à une telle expérience sans pour autant disparaître.

## Le plaisir matériel, vecteur d'émotions nouvelles

42 D'ailleurs, la pratique discophile de l'entre-deux-guerres laisse apparaître une prolifération des modes d'appropriation musicale et des formes de l'émotion. Là encore, on voit que celle-ci n'est pas « purement esthétique » au sens entendu habituellement. Le disque donne lieu à des pratiques qui rappellent celles de la bibliophilie, où le plaisir matériel, la manipulation de l'objet et son caractère de *commodity* sont constitutifs de l'émotion « musicale ».

43 L'objet, dans sa matérialité, est un médiateur de l'émotion : « [La satisfaction de l'amateur de disques, à la différence de celle du radiophile,] est complexe. Elle se compose d'abord d'un sentiment analogue à celui qui crée la joie du bibliophile. Il s'attache à un disque dont il aime les qualités. Il le manie avec une sorte de respect à cause du mystère sonore qui l'enrichit. Il le soigne, le débarrasse de ses poussières, le glisse avec précaution dans son enveloppe et le classe méthodiquement dans ses archives.

- 44 « [...] Un peu de gloire rejaillit sur nous. Nous avons collaboré à l'exécution en donnant trois tours de manivelle à la musique automobile et en abaissant avec précautions sur le bord du disque le diaphragme dont le petit soc d'acier va fouiller délicatement les sillons. [...] Tout cela nous donne la sensation de mieux posséder un chef-d'œuvre, d'en faire le tour, de le palper en explorant toutes les sinuosités, tous les reliefs, tous les méplats, tous les luisants et tous les volumes. Nous le tenons dans le creux de nos paumes. Il est plus à nous que lorsque nous en humons seulement le parfum lointain dans une salle de théâtre ou de concert » (*L'édition musicale vivante* 1928b : 11-12).
- 45 L'attachement matériel soutient l'attachement à la musique, en rendant celle-ci plus « présente », plus facile à intégrer dans le souvenir et plus intensément possédable. Le plaisir matériel fait pleinement partie de l'émotion esthétique (il s'adresse lui aussi à l'un des sens, renforçant ainsi la plénitude de l'expérience). L'écoute, comme cet amateur accompli nous l'enseigne, n'est pas simple audition d'une musique déjà là, mais création d'un événement, d'une situation qui fasse advenir l'émotion esthétique et dont toute une série de gestes, objets, attentions, habitudes se font les médiateurs : le plaisir du bibliophile est dans la possession d'une collection, dont la constitution a toute une histoire ; dans le choix d'un livre, qui lui-même a une « histoire » affective, personnelle ; dans le choix du moment, de l'éclairage, du lieu, etc. – il en est de même pour le discophile, qui, ici, s'enthousiasme de ce plaisir appris et cultivé. Cette tournure particulière de l'émotion se développe avec l'essor de l'industrie phonographique, au cours des années 20 : comme nous l'avons vu, l'augmentation de la production, accompagnée d'une baisse des prix, facilite l'acquisition de disques ; d'autre part, la croissance du répertoire rend nécessaires des efforts pour ordonner ces objets et modifie leur mode de consommation (Eisenstein 1991 : 63 et 145) : du disque-curiosité, exemplaire rare et luxueux écouté en des moments d'occasion, on passe au disque-*commodity*, écouté pour la jouissance du moment, tout à la fois matérielle et spirituelle. Il faut préciser qu'avant cette époque on ne conserve pas forcément ses disques : beaucoup d'amateurs s'en défont, comme le signalent les commentaires dans les revues et les avertissements dif-fusés par les firmes qui proposent de reprendre les disques ou cylindres « usés ou qui ont cessé de plaire<sup>12</sup> ». L'audition est alors (encore) très proche de celle du concert, tendant vers l'expérience unique, non répétée. La pratique de la collection, qui apparaît et se trouve thématifiée au cours des années 20, produit donc et relève d'un nouveau mode de consommation, qui engendre des émotions spécifiques venant s'adjoindre aux émotions déjà mentionnées et à certaines qui préexistaient au disque.

## La formation d'un auditeur esthète

### Améliorer sa sensibilité

- 46 Un autre avatar de la constitution, au moyen du disque, d'un auditeur acteur de ses émotions est l'apparition de la thématique de l'appréciation.
- 47 Comme nous l'avons vu, la disponibilité nouvelle de la musique, et en particulier la possibilité de la réécoute, permet un apprentissage, la formation du goût. Même si un auditeur peut être « pris » immédiatement par l'audition d'une œuvre, la répétition lui permet de revivre cette émotion et de l'approfondir : « Jusqu'à il y a quelques années, je n'avais pas envie de musique, je ne faisais peut-être que siffler ou fredonner les airs du jour.
- 48 « J'ai été invité à un week-end avec des amis qui à l'époque gardaient la maison de leur employeur<sup>13</sup>, laquelle contenait une discothèque d'une certaine valeur. [...] J'ai commencé à lire attentivement les titres qui, dans un bon nombre de cas, étaient dans des langues étrangères qui n'évoquaient que peu de chose ou rien pour moi. Puis je suis tombé sur un album contenant le *Trio n°1 en si bémol*, op. 99, de Schubert, joué par Casals, Cortot et Thibaud. Ça m'a poussé à deviner ce que ça pouvait être réellement, et donc j'ai décidé d'essayer et de mettre

le disque n°1, le premier mouvement ; j'ai ressenti une émotion assez forte, l'atmosphère et ce qui m'entourait semblaient changer complètement. Ce qui se passait réellement en moi, je pourrais difficilement le dire. J'étais en train d'apprécier les artistes autant que je le pouvais pour leur jeu merveilleux. Eh bien, j'ai parcouru les cinq disques jusqu'au quatrième mouvement. J'avais déjà loué les artistes, mais maintenant j'avais la plus grande admiration pour le compositeur. Quel don d'écrire une musique qui m'envoûte, moi qui ne connaissais pas un iota de musique ! Pour moi à l'époque, Schubert aurait pu être Dupont ou Durand. Inutile de dire que j'ai dû passer de nouveau tous ces disques dans la soirée. Cette fois j'ai encouragé mes amis à écouter cette œuvre ; je pouvais voir les expressions sur leur visage – je regrette souvent de n'avoir pas pu voir le mien » (*The Gramophone* 1936a : 368).

49 Ici, l'émotion née de l'écoute du phonographe est explicitement thématifiée : modification des corps et du « monde environnant », ravissement indicible, transport qui transforme le sujet, lui faisant perdre la maîtrise de ses moyens mais le laissant hautement conscient et sensible à ce qui lui arrive. Or l'émotion est ici clairement liée à l'appréciation : c'est parce que l'auditeur apprécie si profondément cette musique qu'il est mis dans cet état.

50 La découverte de telles expériences donne donc lieu au développement de la thématique de l'appréciation, où le phonographe est explicitement posé comme moyen et médium d'une nouvelle relation à la musique et d'une nouvelle disposition de l'auditeur. Celui-ci recherche ouvertement le développement de son goût, qui passe par la découverte de musiques inconnues, par leur appropriation ou « familiarisation », et par la recherche d'émotions de plus en plus nuancées, riches et profondes : la répétition permet de construire des prises esthétiques avec une œuvre étrangère ou difficile et d'approfondir progressivement les émotions qui peuvent en naître.

51 On voit ainsi apparaître très clairement des trajectoires esthétiques d'amateurs, sur lesquelles ceux-ci se plaisent à revenir : « Puis par degrés j'ai été éveillé à un intérêt pour les airs d'opéra, inspiré par la nouveauté que c'était alors d'entendre Caruso, Scotti, etc., chez soi. Je me suis pris d'affection pour les disques, et ils m'ont ouvert progressivement la voie vers de la musique plus sérieuse. Ils étaient mélodieux, leur accompagnement orchestral était simple. J'ai été séduit tant et plus, si bien que j'ai commencé à souhaiter entendre les vrais chanteurs plutôt que leur fantôme d'ébonite. Je crois que *Boris Godounov* a été le premier opéra que j'aie vraiment aimé, et c'était dû pour une part non négligeable à ma familiarité antérieure avec les disques. [...] Petit à petit, certains des grands violonistes ont commencé à s'introduire dans ma modeste collection, et avec eux j'ai acquis un sens croissant de l'orchestration. [...] Puis à mon étonnement je me suis mis à aimer les symphonies [...]. Poussé par ma femme, et avec beaucoup d'appréhension, je suis allé à quelques concerts, et c'est avec surprise que je me suis aperçu que j'y prenais plaisir. Le phonographe m'avait enseigné, aussi peu que je le connaisse, et m'avait donné la clé d'un monde jusque-là inconnu. [...] L'apogée a été l'opéra wagnérien » (*The Gramophone* 1924b : 226).

52 Ici, la thématique du plaisir éprouvé intensément jusqu'à un « apogée » est une expression des émotions découvertes progressivement, et cultivées activement, par le mélomane.

53 Bien sûr, cette ressource répétitive ouvre aussi à des expériences inverses : le gramophile découvre, sans doute plus rapidement que l'instrumentiste amateur ou surtout l'auditeur de concerts, la lassitude, le dé-goût, la disparition d'émotions. Une œuvre, ou plutôt l'émotion qu'elle fait naître, s'use, soit parce qu'on s'en lasse, la répétition atteignant plus ou moins rapidement un seuil critique d'érosion, soit parce qu'on découvre d'autres émotions, plus intenses, plus saisissantes, en apprenant à apprécier d'autres œuvres. Mais dans ces deux cas – de construction ou d'érosion de l'émotion – il apparaît avec évidence, et c'est ce que découvre et apprend à gérer l'amateur, que l'émotion n'est pas immédiate : elle dépend d'un dispositif temporel où momentum et durée, préparation, surgissement et érosion sont étroitement liés.

## La notion d'appréciation

- 54 Le développement de l'appréciation s'inscrit dans un mouvement plus large dont les prémices remontent à la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>. Mais le disque lui donne tout son sens et stimule une intensification de l'activité pédagogique : de nombreux manuels paraissent à partir des années 20, dont le propos est de « guider l'auditeur », de l'« initier à la musique par le disque »<sup>15</sup>. Leur succès (nombreuses rééditions et floraison parallèle de conférences et cours du soir) permet de penser que ce mouvement rencontre une attente, une disposition similaire des amateurs. D'ailleurs, le courrier des lecteurs publié dans les revues confirme ce fait, comme l'attestent les extraits cités ci-dessus.
- 55 Or le sens donné par les acteurs à la notion d'« appréciation » nous intéresse au plus haut point : il s'agit d'une compétence esthétique, obtenue par la réunion de connaissances (historiques, théoriques et compétences auditives) et par le développement d'une sensibilité qui ne doit pas être freinée ou figée par trop de données intellectuelles. L'appréciation est donc la capacité de jouissance portée à son plus haut point par la conjonction de connaissances externes, d'une sensibilité spontanée, et d'une meilleure capacité à guider et maximiser ses émotions. La formation du goût et de la sensibilité est donc posée par les amateurs et autres acteurs de l'époque (pédagogues et musicologues, directeurs artistiques qui y voient un intérêt commercial) comme le processus central de la formation d'un amateur au sens le plus fort.
- 56 Il n'est pas anodin de noter qu'une telle théorie active de l'écoute et de l'émotion se développe au moment où la pratique instrumentale perd sa prééminence parmi les pratiques amateurs, où l'écoute devient une activité hautement élaborée, individualisée, active (on parle même alors d'un « art de l'écoute », trop souvent négligé, mais qui égale les arts de la composition et de l'exécution et doit faire l'objet d'un apprentissage et être cultivé au même titre que ces derniers). La double thématique de l'auditeur et de l'appréciation – les deux se développent conjointement – est une des manifestations les plus évidentes de cet avènement de l'amateur-auditeur comme acteur tant de la « performance » musicale que de ses émotions (la première étant médiatrice des secondes) : c'est sans doute la première fois que l'auditeur se pose comme acteur de façon si explicite et si multiple.

## Prises et émotions

- 57 Or cette appréciation, condition d'avènement des émotions, passe par la constitution de « prises »<sup>16</sup>. Les voies de leur construction sont multiples, et la plupart étroitement liées aux ressources du phonographe : nous avons déjà évoqué la répétition, qui permet l'instauration de repères sonores, formels et esthétiques (retrouver telle émotion à tel moment de l'audition ou de l'œuvre). Ce qui est étrange à l'auditeur, parce qu'il ne sait pas comment l'appréhender (lui donner un sens et y attacher une émotion), est progressivement équipé de repères : c'est le processus de familiarisation, si souvent évoqué comme crucial pour l'appréciation par les amateurs tant de l'entre-deux-guerres que d'aujourd'hui. Dans la période qui nous intéresse ici, des manuels scolaires et des conseils publiés dans les revues d'amateurs indiquent les étapes possibles de cette familiarisation, les moyens pour construire ces repères : écouter telle ligne mélodique, puis telle autre, penser à telle autre œuvre ou à telle image, etc.
- 58 La comparaison est une deuxième ressource de l'appréciation, souvent mise en valeur par les amateurs qui y puisent un plaisir immédiat, ludique, mais aussi et en même temps en font un support pour développer leur oreille critique, affiner doublement leur sensibilité esthétique : par discrimination des différentes interprétations et versions – le goût se construit en effet en grande partie par comparaison, rejet et découverte de préférences<sup>17</sup> –, mais aussi (et les deux s'opèrent conjointement, étant comme les deux faces de la même « pièce » esthétique) en découvrant dans toutes leurs nuances les émotions qui s'attachent à chaque version.

- 59 Le son est un autre vecteur de l'élaboration d'une sensibilité musicale nouvelle et d'une appréciation accrue : comme nous l'avons vu en partie au début de cet article, la nécessaire préparation de l'appareil, différente pour chaque œuvre entendue, développe une sensibilité accrue aux paramètres acoustiques de la performance musicale. Mais c'est aussi parce que le disque est un enregistrement, résultat d'une série de décisions et pratiques en amont de l'audition (chez les interprètes, les ingénieurs du son), que se développe cette écoute « aurale », indirectement comparative, de la musique : on apprend, à force de réécoutes et de comparaisons, à apprécier les nuances de telle prise de son et la technique ou l'expression de tel interprète, et à développer des émotions nouvelles, à s'émouvoir avec toujours plus de force des qualités particulières d'un enregistrement ou d'une interprétation. La précision des termes techniques, la comparaison avec des interprétations passées, la découverte d'une sensibilité accrue au fur et à mesure des auditions, caractéristiques communes de ces écrits d'amateurs, sont rendues possibles par le disque. Elles sont absentes de l'audition au concert, du fait d'une acoustique pas toujours idéale, de conversations et bruits « parasites », et parce que la vue, le spectacle, la présence des autres produisent une disposition autre. De même, l'audition domestique d'amateurs, où les pièces jouées le sont bien souvent mal<sup>18</sup>, implique d'autres plaisirs et dispositions. L'émotion, dans le cas qui nous intéresse, est bien aussi dans la musique, mais par la façon dont on l'appréhende et s'y rend sensible. Les mots des amateurs font converger émotion et perception de qualités acoustiques et témoignent d'une disposition tout à fait neuve de l'écoute, où se nouent de nouveaux liens entre musique et émotions.
- 60 D'ailleurs, comme nous l'avons vu à propos de la question des paramètres acoustico-techniques, les discours eux-mêmes fonctionnent comme prises, médiateurs et performateurs : c'est parce que l'amateur s'émerveille à chaque fois de tel passage que celui-ci croît en intensité émotive pour lui. De plus, dans le partage entre amateurs, les discussions critiques sur telle interprétation sont également contagieuses, rendant les pairs sensibles aux mêmes éléments acoustiques et musicaux et aux mêmes émotions ressenties, comme le remarquent, parfois avec humour, les discophiles des années 20 et 30. Toutes ces sociabilités qui fleurissent à l'époque produisent une nouvelle disposition d'écoute, une nouvelle « culture » musicale – entendue au sens de pratique de cultiver activement une activité, des émotions, des dispositions –, partagée par tous ces amateurs (Maisonneuve 2000).

## Le rôle de la critique discographique

- 61 Le développement de la critique musicale discographique est une incarnation particulièrement intéressante de ce développement. Doublement liée à la situation introduite par le disque, elle contribue à produire une nouvelle écoute, une nouvelle relation esthétique à la musique. En effet, son essor est d'une part stimulé par la nécessité nouvelle de choisir entre plusieurs versions d'une même œuvre (l'amateur de concert n'était pas confronté à une telle profusion) et par l'apparition d'un nouveau dispositif d'écoute pour lequel l'auditeur est avide de repères. D'autre part, le développement de discours analytiques portant sur l'interprétation est soutenu par les ressources offertes par le disque : possibilité de réécoute et de comparaison, isolement de l'auditeur entièrement tendu vers cette expérience « aurale » donnent naissance à des commentaires très fouillés, très fins sur les paramètres de l'interprétation et de l'enregistrement.
- 62 A propos de la *Troisième Sonate* de Haendel, par Moyse, éd. Gramophone : « Le seul reproche que j'adresserai à ces deux disques de premier ordre, c'est d'avoir voulu atteindre un volume de son trop généreux. Ici, la pureté importait plus que la force. Cette pureté, fort heureusement, n'est pas détruite, mais il est nécessaire d'utiliser l'aiguille-sourdine si l'on veut éviter certaines sonorités trop énergiques. On sent que Moyse est un peu trop près du microphone. [...] Détail amusant : fouillez alternativement ces disques avec l'aiguille d'acier

et l'aiguille de fibre, vous croirez remplacer sur les lèvres du virtuose une flûte d'argent par une flûte de bois ! » (*L'édition musicale vivante* 1928a : 18).

- 63 La recherche de l'émotion la plus grande, la mise en relation du plaisir de l'auditeur et de l'expressivité de l'enregistrement sont des constantes du discours critique. Or ces appréciations sont aussi mise en disposition de l'auditeur : l'expressivité, la richesse des couleurs sont aussi produites par le discours, qui leur donne un ancrage concret, préhensible par l'amateur. Le discours discographique, en même temps qu'il est appelé par les amateurs et la situation nouvelle, rend l'auditeur plus sensible aux émotions qui peuvent naître d'une écoute aurale et d'une musique devenue, entre autres et peut-être avant tout, phénomène acoustique.

## Conclusion

- 64 Ce retour sur un tel épisode de l'histoire de l'audition de disques permet de remettre au jour des composantes centrales de l'expérience auditive de l'amateur d'aujourd'hui et de sa disposition à l'émotion en ou avec la musique. Il nous montre ce qui nous aveugle par son évidence : nous sommes devenus, en disposant comme jamais auparavant de la musique, en la manipulant à notre gré (en agissant sur ses paramètres sonores, en choisissant le disque, le moment, l'humeur et la situation de l'écoute), les acteurs de nos émotions. Non que l'émotion soit le résultat d'une simple volition de l'amateur, mais celui-ci s'est rendu maître en esthétique : capable de connaître les conditions de l'avènement de ses émotions et, surtout, avide de les affiner, de s'y rendre toujours plus sensible, de jouer avec elles dans le temps.
- 65 Mais, au-delà du cas de l'amateur de disques, dont la relation à la musique est certes aujourd'hui prédominante dans les sociétés occidentales (Hennion 1993), cette analyse espère avoir proposé des outils pour interroger le processus d'avènement des émotions dans d'autres situations et domaines musicaux : la pensée en termes de dispositifs et de disposition, leur inscription dans un processus temporel et historique, la reconnaissance du rôle également important des échanges interpersonnels, des corps, des techniques, des objets esthétiques et de leurs formats et modes de présence, du marché et des institutions, dans une conjonction toujours reconfigurée, permettent d'appréhender les émotions dans leur pluralité, leur richesse et leur dynamisme, en se libérant de catégorisations par trop disciplinaires.

---

## Bibliographie

### Ouvrages généraux

- Adler P., 1981. *Momentum. A Theory of Social Action*, Beverly Hills, Sage Publications.
- Bessy Chr. & Fr. Chateauraynaud, 1995. *Experts et faussaires*, Paris, Métailié.
- Bourdieu P., 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Ed. de Minuit.
- Cuthbertson-Johnson B., Franks D. & M. Dornan (eds), 1994. *The Sociology of Emotions. An Annotated Bibliography*, New York/London, Garland Publishing.
- Descartes R., 1991 (1649). *Les passions de l'âme*, Paris, Vrin.
- Eisenstein E., 1991. *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, Paris, La Découverte.
- Geertz, C., 1973. *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books.
- Goffman E., 1974. *Les rites d'interaction*, Paris, Ed. de Minuit.
- Hennion A., 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
- Hennion A. & S. Maisonneuve, avec la coll. de E. Gomart, 2000. *Figures de l'amateur. Formes, objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.
- Imberty M., 1979. *Sémantique psychologique de la musique. 1 : Entendre la musique*, Paris, Dunod.

- James W. & C. Lange, 1922. *The Emotions*, Baltimore, Williams & Winkins.
- Kircher A., 1650. *Musurgia Universalis*, Rome.
- Lyon M., 1998. « The limitations of cultural constructionism in the study of emotion », in Bendelow G. & S. Williams (eds), *Emotions in Social Life. Critical Themes and Contemporary Issues*, London/New York, Routledge, pp. 39-59.
- Maisonneuve S., 1997. « Le disque et la représentation de la musique classique aujourd'hui », mémoire de DEA, Paris, ENS-EHESS.
2000. « Dischi e socialità : la nuova cultura dell'ascolto musicale negli anni venti e trenta del novecento », *Quaderni Storici*, n° 104, août, pp. 437-467.
- à paraître. « The history of the record. The collective production of listening, music and taste », Third WTMC/CSI Workshop, Maastricht, 17-18 novembre 1999.
- Mattheson J., 1739. *Der Volkommene Capellmeister*, Hambourg, C. Herold.
- Mauss M., 1985 (1936). « Les techniques du corps », in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, pp. 363-386.
- Mersenne M., 1986 (1636). *Harmonie universelle*, Paris, CNRS.
- Platon, 1966. *La République*, Paris, Flammarion.
- Scheibe J. A., 1745. *Der Critische Musikus*, Leipzig.
- Walther J.G., 1732. *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, W. Deer.
- Winance M., 2000. « De l'ajustement entre les prothèses et les personnes : interactions et transformations mutuelles », *Handicap. Revue de sciences humaines et sociales*, n° 85, pp. 11-26.

## Sources citées

- Cœuroy A. & G. Clarence, 1929. *Le phonographe*, Paris, Kra.
- Mackenzie C. & A. Marshall, 1923. *Gramophone Nights*, London, William Heinemann Ltd.
- L'édition musicale vivante. Revue critique mensuelle de la musique enregistrée*, 1928a. N° 2, février, p. 18.
- 1928b. N° 4, avril, « La discophilie », pp. 11-12.
- Machines parlantes et radio*, 1929. N° 121, décembre, p. 535.
- Rogers W.S., 1931. *The Gramophone Handbook. A Practical Guide for Gramophone Owners on All Matter Connected with Their Instruments*, London, Sir Isaac Pitman & Sons Ltd.
- The Gramophone*, 1924a. A. Clutton-Brock : « The psychology of the gramophone », vol. I, n° 9, février, pp. 172-173.
- 1924b. « A confession », vol. I, n° 11, avril, p. 226.
- 1936a. « Correspondence » (lettre d'un lecteur : Alfred R. Taylor), vol. XIII, n° 153, février, p. 368.
- 1936b. Editorial (résultats du concours « Bach » : « What Bach gives me that other music does not »), vol. XIII, n° 155, avril, pp. 449-450.
- 1936c. « Correspondence » (lettre d'Ira Glackens), vol. XIII, n° 155, avril, pp. 491-492.
- The Sound Box. Official Monthly of the Liverpool & District Gramophone and Phonograph Society*, 1920. « For beginners », vol. I, n° 3, février, p. 7.

---

## Notes

1Le terme, emprunté à l'anglais, désigne une attention toute sonore à la musique, dont l'expérience passe de façon très prépondérante par l'écoute (assister à un concert, c'est aussi regarder et être avec la musique qui se fait).

2La performance, dont nous empruntons l'emploi francisé du terme anglais à A. Hennion, est ce moment musical produit collectivement (ici par les interprètes, les ingénieurs du son et directeurs artistiques, les techniciens et les amateurs) et reconduit à chaque « audition ». Celle-

ci n'est pas réception passive mais, comme nous le verrons, mise en disposition et ajustement à un dispositif lui-même reconduit à chaque fois : c'est un événement à l'issue incertaine, toujours réinventé, rejoué par les amateurs autant que par les autres acteurs et qui, dans le cas du disque, donne une part prééminente à l'auditeur.

3 Voir citation ci-dessous (*The Gramophone* 1924a : 172-173).

4 J'emprunte ce terme à Adler (1981).

5 J'emprunte ce terme à Winance (2000).

6 C'est délibérément que le terme anglais a été conservé : il traduit mieux que « interprétation » la production de la musique inscrite dans un instant et un dispositif précis, et évite la réduction de cette production à la simple « interprétation » d'une musique « déjà là ».

7 Précisons que les deux auteurs sont aussi éditeurs de la revue anglaise *The Gramophone*, fondée en 1923, la première à être destinée à des amateurs et éditée également, du moins dans ses débuts, par des amateurs.

8 Le plaisir est une des composantes de l'émotion. Celle-ci, selon notre analyse, est plus élaborée (car inscrite dans la durée) et réflexive.

9 Le fait de devoir changer de face toutes les quatre minutes, voire de remonter le moteur, est souvent vécu comme fastidieux et comme un obstacle à une absorption parfaite.

10 « What Bach gives me that other music does not. »

11 Un tel fait est encore valable pour l'auditeur actuel de disques compacts, maître dans l'art d'ajuster le choix d'un disque à son humeur, ou d'en choisir un précisément pour faire naître en lui telle émotion ou telle disposition (Maisonneuve 1997, ainsi que Hennion et Maisonneuve 2000).

12 Catalogues Pathé des premières années du siècle.

13 L'auteur de cette lettre est employé des chemins de fer.

14 A travers le mouvement orphéonique, l'instauration de concerts populaires et d'initiatives pédagogiques en direction des masses (cf. Maisonneuve 2000).

15 Une étude réalisée à partir du catalogue de la British Library fait apparaître les résultats suivants : aucune publication avant le début du XX<sup>e</sup> siècle, quatre dans les années 10, onze dans les années 20 – période de pic de la production –, huit dans les années 30, puis une stabilisation (Maisonneuve 2000 et à paraître).

16 Bessy & Chateauraynaud 1995. La prise est une ressource, un « accès » de l'objet dont s'emparent les acteurs pour l'appréhender, lui donner cohérence, voire pour entrer dans un univers de goût, le construire. C'est aussi, dans le cas présent, ce qui, en retour, permet d'être pris. Sur la notion de « prise » en musique, cf. Maisonneuve (1997 : 56-76).

17 Je remercie A. Hennion et G. Teil avec qui, dans le cadre de la préparation d'une étude sur le goût, j'ai eu des discussions sur ce sujet.

18 De nombreuses sources laissent apparaître des plaintes à propos du médiocre niveau des pianistes amateurs, dont la population connaît un essor frappant au XIX<sup>e</sup> siècle.

### ***Pour citer cet article***

Référence électronique

Sophie Maisonneuve, « De la « machine parlante » à l'auditeur », *Terrain* [En ligne], 37 | 2001, mis en ligne le 06 mars 2007. URL : <http://terrain.revues.org/index1289.html>

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

### ***À propos de l'auteur***

**Sophie Maisonneuve**

Institut universitaire européen, Florence, et Ecole des hautes études en sciences sociales, Paris

## ***Droits d'auteur***

Propriété intellectuelle

---

### ***Résumé / Abstract***

« Observer » les amateurs de musique qui, dans les années 1920 et 1930, élaborent l'art d'écouter le phonographe permet de saisir des ressorts de l'émotion musicale : présence d'objets techniques qui appellent choix et réglages multiples et stimulent le développement d'une écoute « aurale », situation d'écoute nouvelle et « disponibilité » accrue de la musique par lesquelles l'amateur devient acteur de ses émotions, découverte de l'évolution de celles-ci par la répétition et la constitution de « prises ». Cette étude de cas incite à reconsidérer les traditionnelles dichotomies rationnel/émotionnel, objectif/subjectif, social/individuel, ainsi que l'esthétisation trop exclusive d'une « musique en soi » : l'émotion apparaît ici comme processus dynamique dans un dispositif complexe où objets, discours et corps fonctionnent comme médiateurs.

**Mots clés :** phonographe, objet technique, musique, médiateurs, émotion

### **From the “talking machine” to the listener: Records and the birth of a new musical culture in the 1920s and 1930s**

By “observing” the persons who, during the 1920s and 1930s, developed the art of listening to phonographs, we can better understand the factors underlying the emotions activated by music: the presence of technical objects that necessitated choices and adjustments and that stimulated the ability to listen; the new situation for listening; the increased availability of music, whereby amateurs became actors in their emotions; and the discovery, thanks to repeated sound takes, of changes in emotions. This case study reconsiders traditional dichotomies (rational/emotional, objective/subjective, social/ individual) and the too exclusive aesthetic stance of “music for its own sake”. Emotions are a dynamic process in a complex set of arrangements whereby objects, speech and bodies work as intermediaries.

**Keywords :** technical objects, phonographs, music, intermediaries, emotions

**Index géographique :** France

**Index thématique :** savoir-faire et techniques, ethnomusicologie, émotions

**Licence portant sur le document :** Propriété intellectuelle