

# APPRÉHENDER L'ŒUVRE MUSICALE PAR SES RÉCEPTIONS ORDINAIRES : PROPOSITIONS MÉTHODOLOGIQUES ET ÉTUDE DE CAS

Stéphane Escoubet

---

Professeur agrégé au département Musique de l'université Toulouse-Jean Jaurès depuis 2004, Stéphane Escoubet y intervient principalement en analyse musicale et au sujet des musiques actuelles. Docteur de l'université Paris-Sorbonne, il a soutenu en 2015 une thèse de musicologie au sujet de la légitimation de la pop indépendante en France.

---

## Résumé

Cet article aborde une approche de l'œuvre musicale fondée sur l'étude des représentations de son public. Cette réception n'est pas envisagée comme l'appréciation variable d'une œuvre dont la physionomie serait immuable, mais comme une interprétation collective qui participe à la construction de l'œuvre en tant qu'objet culturel. Bien qu'une telle approche ait été peu développée dans un contexte musical, ses fondements ont déjà été largement établis, au sein des *cultural studies* et de la sociologie de l'art. Y fait défaut, en revanche, une réelle prise en compte des caractéristiques de l'œuvre, une dimension qui peut être utilement éclairée avec le concours de compétences musicologiques. Après un bref état de la recherche, sont esquissés les fondements d'une sociologie des représentations appliquée à l'œuvre, directement inspirés des travaux de Jean-Pierre Esquenazi. Enfin, le propos est illustré par une étude de cas menée selon cette perspective.

## Abstract

This article discusses an approach of the musical work based on the study of its audience's representations. This reception is not considered as the variable evaluation of a work whose features would remain unchanged, but as a collective interpretation which takes part in the construction of the work as a cultural object. Although such an approach has been little developed in a musical context, its foundations have already been widely established, within the fields of cultural studies and sociology of art. However, what is lacking is a real awareness of the tangible features of the work, an aspect that can be worthily enlightened with the help of musicological expertise. After a brief state of research, the basis of a sociology of representations applied to the work are outlined, which are directly inspired from Jean-Pierre Esquenazi's research works. The point is finally illustrated by a case study consistent with this perspective.

Mots clés : réception, sociologie de l'art, publics, représentations sociales, musiques populaires

## INTRODUCTION

Les travaux qui se sont attachés à appréhender l'œuvre musicale à travers sa réception apparaissent encore peu nombreux. Nous ne faisons pas ici référence à l'accueil critique reçu par une œuvre musicale ou sa « fortune »<sup>1</sup>, mais à la manière dont elle est appréhendée par ses publics ordinaires, dans un contexte donné. Au sein de la seule musicologie cette perspective occupe une place encore plus marginale, l'œuvre étant principalement appréhendée du point de vue de l'analyste (d'après ses caractéristiques musicales supposées intrinsèques), ou des acteurs qui prennent part au processus de création (compositeurs, musiciens, etc.). C'est une approche complémentaire que nous mettrons ici en avant : celle qui s'intéresse à la manière dont une œuvre musicale est perçue par ses amateurs, dans le cadre de sa diffusion publique.

Nous verrons que les *cultural studies* et la sociologie de l'art offrent les fondements d'une démarche de ce type. Les compétences musicologiques y ont néanmoins toute leur place, dès lors que l'on considère que les caractéristiques musicales ne comptent pas pour quantité négligeable dans cette relation entre œuvres et publics. Enfin nous proposerons à titre illustratif un bref compte-rendu de recherches menées dans le cadre de notre thèse en musicologie (Escoubet, 2015). Elles visaient à appréhender l'œuvre du groupe de *pop* britannique The Divine Comedy telle que perçue par les amateurs français de *pop* indépendante dans les années 1990 et 2000.

## BREF ÉTAT DE LA RECHERCHE

Rares sont les travaux musicologiques qui se sont intéressés à la réception de l'œuvre musicale telle que nous l'entendons ici. Non qu'il n'y soit pas question de réception évidemment, mais celle-ci est généralement distinguée de l'œuvre « elle-même », considérée plutôt comme l'appréciation variable d'une œuvre qui serait, quant à elle, objectivement fixée. Conformément à ce qu'Antoine Hennion et Joël-Marie Fauquet pointaient au sujet des études sur la réception de J.-S. Bach, on y observe en effet une tendance à « séparer d'un côté les œuvres [...] et de l'autre les modalités d'un goût pour ses œuvres, comme si seules variaient, dans le temps et l'espace, la connaissance et l'appréciation par des publics divers d'une musique elle-même fixée » (Hennion et Fauquet, 2000, p. 16).

Plusieurs travaux musicologiques présentent néanmoins des affinités avec la démarche que nous suggérons ici. C'est le cas de ceux de Nicholas Cook, plus particulièrement un article concernant la perception de la forme musicale du point de vue de l'auditeur (Cook, 1987). Dans le cadre de sa thèse, Jean-Marie Jacono s'était intéressé aux révisions du *Boris*

---

1 Voir notamment Lacombe et Southon (2016), au sujet de la réception de l'œuvre de Francis Poulenc.

*Godounov* de Moussorgsky, envisagées comme autant de mises en conformité de l'œuvre aux goûts et aux conceptions politiques de ses publics (Jacono, 1992). Catherine Rudent, quant à elle, a consacré une part de ses travaux à l'étude du rôle de la presse musicale dans la construction du sens attribué aux œuvres, et à sa relation avec leurs caractéristiques sonores (Rudent, 1997, 2002). Cette relation entre éléments sonores et significations constitue par ailleurs l'objet des études de nature sémiologique, telles que celles de Serge Lacasse et Philip Tagg dans le domaine des musiques populaires (Lacasse, 2000 ; Tagg, 2012).

La perspective d'une approche de l'œuvre par sa réception n'en demeure pas moins largement négligée dans le champ musicologique. Il en est tout autrement au sein des sciences sociales : selon une partition disciplinaire bien connue, les questions touchant au domaine de la réception ont été souvent considérées comme leur apanage (Hennion, 1998). C'est ce à quoi se sont attachées nombre d'études anglo-saxonnes consacrées à l'étude de réceptions ordinaires dans le cadre des cultures populaires. Elles affichent assez largement une parenté avec les *cultural studies*, pionnières en la matière. Dès les premiers travaux (tels que ceux de Dick Hebdige, Phil Cohen ou Paul Willis en ce qui concerne la musique), les *cultural studies* introduisaient une rupture fondamentale avec un cadre de réflexion dominant, réduisant les pratiques des publics ordinaires à une posture passive, caractéristique de l'aliénation des masses par les industries culturelles<sup>2</sup>. À ces publics était alors concédé une part de libre arbitre, voire un potentiel de résistance aux valeurs dominantes. Plus encore, ces travaux ont eu le mérite d'établir une distinction entre les « messages » que la culture de masse était présumée véhiculer et l'interprétation des publics. Comme le résumaient Mark Duffett et Koos Zwaan, « la question n'est pas ce que l'objet ou la performance *fait* aux fans, mais ce qu'ils font *avec* » (Duffett et Zwaan, 2016, p. 2).

De cette tradition disciplinaire initiée par les *cultural studies* découlent les *reception studies* et *fan studies*, qui émergent au début des années 1990 avec les travaux d'Henry Jenkins, Lisa Lewis ou Camille Bacon-Smith<sup>3</sup>. Le volet musical de ces *fan studies* (plus particulièrement représenté par Daniel Cavicchi, Steve Bailey, Erika Doss et Mark Duffett) présente le plus d'affinités avec la perspective qui nous occupe, les études s'articulant le plus souvent autour d'œuvres précises<sup>4</sup>. Privilégiant l'option ethnographique, la réflexion menée a le grand mérite de reposer sur des fondements empiriques. On peut néanmoins regretter que l'attention portée aux pratiques des publics se traduise par de si faibles égards

---

2 Nous faisons ici allusion à une optique typiquement associée à l'École de Francfort (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Walter Benjamin).

3 Voir plus particulièrement Jenkins (1992).

4 Pour un aperçu de ce domaine de recherche, voir plus particulièrement le numéro de la revue *Participations* qui lui est consacré : *Participations : Journal of Audience & Reception Studies*, 9 (2), 2012.

pour les caractéristiques de l'œuvre, telles que perçues par ces derniers. Symétriquement au paradigme esthétique dominant en musicologie, c'est cette fois l'œuvre qui paraît plongée dans l'ombre de ses amateurs. On peut avoir l'impression curieuse que ces derniers développent des pratiques et des sociabilités presque indifférentes aux propriétés de l'objet de leur passion commune.

En France, la perspective d'une approche de l'œuvre par sa réception a été majoritairement portée par la sociologie de l'art, plus particulièrement par une sociologie des œuvres qui émergeait au milieu des années 1980 (voir notamment Moulin, 1986). Depuis 1999 ces initiatives ont été fédérées par le groupement de recherche OPuS (devenu GDRI OPuS 2)<sup>5</sup>. Bien que la musique y ait été peu représentée, d'importants jalons ont été posés en la matière.

Il s'agit au premier chef d'une sociologie de la médiation proposée par Antoine Hennion, illustrée notamment au sujet de « l'invention » de Bach comme canon d'un goût musical classique en formation (Hennion, 1993, 2000). Plus modestement, Esteban Buch proposait un programme de « sociologie des œuvres musicales telles qu'écoutes par quelqu'un » (Buch, 2012). Dix ans plus tôt, il avait livré une contribution aux études sur la réception de la *Neuvième symphonie* de Beethoven (Buch, 1999). D'autres travaux français se sont intéressés à la question de la réception (ou la médiation) des œuvres musicales hors du canon classique, tels que ceux d'Olivier Roueff ou Wenceslas Lizé sur le jazz en France (Roueff, 2013 ; Lizé, 2009), Stéphanie Molinero sur le rap (Molinero, 2009), ou Christian Le Bart sur les fans des Beatles (Le Bart, 2000).

Parmi l'ensemble des propositions apparentées à une sociologie de l'art ou de la culture, nous retiendrons particulièrement une sociologie de l'interprétation chez Jean-Pierre Esquenazi (Esquenazi, 2007). Bien que la musique ne fasse pas partie des domaines culturels abordés par l'auteur (il s'agit principalement du cinéma et autres productions audiovisuelles), ses propositions s'avèrent tout à fait transposables. Dans le prolongement des travaux de Michael Baxandall (Baxandall, 1985, 1991), c'est à partir de commentaires de l'œuvre que l'auteur tâche de dégager ce qu'il désigne comme une « interprétation » (c'est-à-dire la manière dont elle est définie et évaluée par une communauté de goût), d'éclairer les conditions de production de cette interprétation (son contexte, ses présupposés et autres catégories de perception), ainsi que les caractéristiques ostensibles de l'œuvre sur lesquelles elle s'appuie. Il nous semble que la notion de « représentations » (associées à l'œuvre) pourrait utilement se substituer à celle d'« interprétation » : la première a le mérite de renvoyer à un appareil théorique clairement établi, au sein du corpus d'études des représentations sociales ou celui des *cultural studies*<sup>6</sup>. De cette

---

5 La sociologie des œuvres constituait l'objet du colloque inaugural de l'OPuS. Voir Majastre et Pessin (2001).

6 Voir notamment Rouquette et Flament (2003), et Hall, Evans et Nixon (2013).

méthodologie d'étude de l'œuvre en réception nous retenons deux principaux axes, détaillés ci-après.

### LES REPRÉSENTATIONS ASSOCIÉES À L'ŒUVRE MUSICALE

Nous nous intéressons pour lors à ce qui constitue le cœur de la démarche suggérée par Jean-Pierre Esquenazi, soit l'étude des représentations associées à une œuvre musicale par ses publics. Il apparaît tout d'abord que ce projet n'a de sens que si l'on prend acte d'une pluralité des interprétations de l'œuvre, et que ne soient pas disqualifiées celles émanant du commun des amateurs. Cette optique diverge en effet d'un paradigme esthétique selon lequel l'œuvre musicale serait dotée d'un sens ultime (bien que jamais pleinement mis à nu), intimement lié aux intentions du compositeur, et inscrit dans une matérialité de l'œuvre (partition, enregistrement). Cette perspective suppose généralement une inégale distribution des compétences requises pour un « juste » déchiffrement de l'œuvre : l'expertise du musicologue (ou du compositeur) garantit une lecture a priori plus pertinente que celle du commun des amateurs. Les postulats auxquels nous faisons allusion étaient formulés en ces termes par Theodor Adorno :

On présuppose que les œuvres sont quelque chose qui est objectivement structuré et qui possède une signification propre, quelque chose qui s'ouvre à l'analyse et peut être perçu à différents degrés de justesse. (Adorno, 1994, p. 9)

De même, Hans Robert Jauss remettait en cause l'intérêt d'une étude menée sur la réception d'un texte de Brecht auprès de jeunes lycéens, ne s'agissant pas de « véritables lecteurs », à même d'adopter une lecture pleinement esthétique du texte (Jauss, 1975, p. 332). Cette disqualification des interprétations ordinaires n'est pas non plus étrangère aux premières heures de la sociologie de l'art. Ainsi, c'était avant tout à l'aune de l'écart qui les séparait du « juste » regard de l'esthète que Pierre Bourdieu définissait les modes de perception illégitimes des néophytes (Bourdieu, 1968).

L'approche que nous suggérons est fondée sur des postulats foncièrement divergents. Est écartée l'idée d'*un* sens de l'œuvre, plein et indivisible, inscrit dans sa matérialité ; la perspective retenue est celle d'une multiplicité d'interprétations, s'appuyant sur les propriétés de l'œuvre. Le sens de l'œuvre n'y est pas considéré comme une réalité intrinsèque, mais comme le produit circonstanciel d'une activité d'interprétation. Tel que le formulait Pierre Bourdieu, « le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur » (Bourdieu, 1992, p. 285). Sur un plan méthodologique, cette perspective invite à aborder l'œuvre par les discours qu'elle suscite, en considérant à l'instar de Jean-Pierre Esquenazi que « le sens d'une œuvre, ce sont ses descriptions effectuées par ses interprètes » (Esquenazi, 2007, p. 84).

Si l'étude des représentations associées à l'œuvre introduit d'évidence une relativisation de la lecture de l'œuvre, elle ne s'en remet pas pour autant à l'infini morcellement des subjectivités individuelles. Elle s'intéresse aux représentations *collectivement* associées à une œuvre musicale, aux éléments de consensus (le plus souvent imparfaits) qui se dégagent au sein des discours sur l'œuvre.

Cette convergence sociale des représentations a été largement commentée, notamment au sein du corpus d'études des représentations sociales. Dans la perspective qui nous occupe, cette convergence tient en partie au fait que des individus dotés d'un même bagage culturel tendent à appréhender une même œuvre de manière analogue, selon des catégories de perception communes — de l'ordre de ce que Jauss qualifiait d'« horizon d'attente »<sup>7</sup>. Cette convergence s'élabore également par le biais des interactions sociales qui se nouent autour de l'œuvre : des échanges entre amateurs (discussions à l'occasion des concerts, forums en ligne, réseaux sociaux, etc.) ou des diverses formes de médiation exercées par les instances culturelles ou médiatiques. Ces communications linguistiques, directes ou médiatisées, ont ainsi été considérées comme une voie privilégiée d'élaboration des représentations sociales (Molinier *et al.*, 2002, p. 13). Ces éléments de consensus dans l'appréhension d'une œuvre découlent aussi, dans bien des cas, d'une autorité exercée par le discours d'instances de consécration (académies, jurys, système d'enseignement, revues spécialisées, etc.) — sans pour autant réduire le discours des amateurs à un simple écho de ces discours « autorisés ».

Aborder l'œuvre par ses commentaires permet de se situer d'emblée dans la *relation* entre des œuvres et des publics, de dépasser le clivage disciplinaire que nous esquissions plus haut : celui qui sépare d'un côté des analyses décontextualisées de l'œuvre « elle-même », de l'autre un examen des pratiques des publics indifférent aux propriétés de l'œuvre. En effet, les commentaires de l'œuvre ne rendent pas uniquement compte de leur objet apparent (l'œuvre), mais indissociablement de l'identité de ceux qui les formulent (journalistes, médias, institutions culturelles, publics enquêtés, etc.), des destinataires qui y souscrivent, ainsi que d'un contexte de production de ces commentaires (enjeux économiques, symboliques, catégories de perception, etc.). Selon le terme retenu par Jean-Pierre Esquenazi, ces discours constituent une forme de « paraphrase » de la communauté de goût qui les partage (Esquenazi, 2007, p. 84-87). Cette logique est commune aux représentations sociales dans leur ensemble (voir notamment Seca, 2001, p. 33). Elle nous amène à nous intéresser, indissociablement, à l'identité du public qui adhère à ces représentations. En somme, l'objet d'une étude de l'œuvre par ses réceptions ordinaires n'est ni l'œuvre, ni son public, mais la relation qu'ils entretiennent.

---

7 Soit « l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle suppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne » (Jauss, 1990, p. 49).

### LA PRISE EN COMPTE DES CARACTÉRISTIQUES DE L'ŒUVRE

Si la sociologie de l'art ou les *cultural studies* offrent les fondements d'une étude des représentations associées à l'œuvre, il en est tout autrement en ce qui concerne la prise en compte de ses caractéristiques sensibles. Cela tient pour partie à des limites de compétences, à des enjeux disciplinaires, dans certains cas à de franches réticences théoriques. Du côté de la sociologie critique, les considérations au sujet des propriétés de l'œuvre ont souvent été assimilées à des croyances qui tendent à masquer les véritables enjeux et les relations objectives qui sous-tendent l'activité artistique. Ainsi pour Pierre Bourdieu, une analyse « interne » de l'œuvre relèverait — selon un jeu de mots emprunté à Nietzsche — « du dogme de l'immaculée perception »<sup>8</sup>. Or, il apparaît tout aussi problématique de faire l'économie de la dimension sensorielle de l'expérience musicale, de réduire le goût à des causalités externes, indifférentes aux objets en question (Hennion, 1993, p. 122 et suiv.). Évacuer cette part sensorielle de l'exercice du goût revient en effet à considérer, selon la formule d'Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart, « que tout compte dans le goût pour le vin ou la musique, sauf le vin lui-même ou les notes entendues » (Gomart, Hennion et Maisonneuve, 2000, p. 157).

Ces réticences quant à la prise en compte des caractéristiques de l'œuvre nous semblent viser avant tout une conception « objectiviste » que l'on entrevoyait plus haut sous la plume de Theodor Adorno, assimilant l'œuvre à un objet dont les propriétés intrinsèques peuvent être objectivement mesurées par l'analyste. Elle n'est pas étrangère, par ailleurs, à une sociologie de l'œuvre telle qu'entendue par Esteban Buch ou Jean-Marie Jacono. Le produit d'une analyse « interne » y est considéré comme un référent stable, mis en regard de ses interprétations particulières. Esteban Buch envisage en effet l'analyse musicale comme un « protocole de description d'un objet, au même titre que ceux employés pour rendre compte de n'importe quel représentant du monde des choses » (Buch, 2012, p. 136). Il y aurait donc l'œuvre d'un côté (en tant qu'objet), ses interprétations de l'autre. Chez Jean-Marie Jacono, l'analyste est supposé « dégager un sens » de référence, ensuite comparé « avec la perception de l'œuvre par des groupes sociaux, dans un cadre historique précis » (Jacono, 2012, p. 153).

Quelle que soit sa pertinence par ailleurs, cette approche s'avère tout à fait incompatible avec la perspective qui nous occupe, puisqu'elle ne permet pas de rendre compte des caractéristiques *effectivement perçues* par des auditeurs particuliers, dans un contexte donné. Comme le rappelait notamment Nicholas Cook ou Philip Tagg, l'expérience des auditeurs ne saurait en effet être confondue avec les structures mises en évidence par l'analyse musicale (Cook, 1987 ; Tagg, 2012, p. 196-198). Les assimiler reviendrait notamment à admettre un mode d'écoute (actif et analytique) éloigné des pratiques dominantes des amateurs, ne serait-ce qu'en raison de la tension cognitive très

---

8 Propos rapportés par Berardi (2009), p. 30.

contraignante qu'il suppose (Pecqueux, 2009, p. 4). Comme Nicholas Cook l'illustre au sujet du cas schenkerien, l'analyse musicale n'est pas un simple « protocole de description d'un objet » (selon l'expression d'Esteban Buch), mais un mode d'interprétation des œuvres traduit sous la forme objectivée d'un système d'analyse (Cook, 1998, p. 92-93 ; Cook, 2007).

Pour autant l'outillage musicologique s'avère précieux pour éclairer de quelle manière les représentations des publics trouvent prise dans certaines propriétés perçues de l'œuvre, dès lors que cet outillage est mobilisé dans le cadre d'une étude fondée, de nouveau, sur des données empiriques. Parmi ces dernières, Jean-Pierre Esquenazi examinait les traits ostensifs invoqués par les discours sur l'œuvre<sup>9</sup>. C'est à cette même « réalité sonore de la pièce décrite » que Catherine Rudent s'intéressait au sein de la presse musicale française du début des années 1990, afin de mesurer leur rôle dans la catégorisation du paysage musical (Rudent, 2000). Harris M. Berger, quant à lui, s'appuyait sur l'observation de terrain et une campagne d'entretiens pour aborder les scènes heavy metal, rock et jazz de la ville d'Akron, Ohio (Berger, 1999). Il mettait notamment en œuvre une forme d'analyse musicale collaborative (c'est-à-dire impliquant des membres des scènes musicales concernées) de morceaux produits dans le cadre de ces scènes musicales. L'auteur l'envisageait comme une voie privilégiée d'accès à un mode d'écoute indigène (Berger, 1999, p. 120). De manière analogue à ce qui est pratiqué en ethnomusicologie, il s'agit en somme de rendre compte d'une perception éémique des caractéristiques de l'œuvre.

Comme le notait Harris M. Berger, s'intéresser à la manière dont des auditeurs perçoivent une œuvre musicale invite également à reconsidérer le périmètre des dimensions sensorielles à prendre en compte (Berger, 1999, p. 19 et suiv.). S'il s'agit d'envisager l'ensemble des éléments à partir desquels les amateurs se forgent une représentation de l'œuvre, force est de constater qu'ils ne se réduisent pas à la seule dimension auditive. Quand bien même elle occuperait le centre de l'attention, elle ne se présente jamais en l'absence d'éléments que l'on pourrait qualifier de « paramusicaux », tout autant susceptibles de conditionner l'interprétation des auditeurs : les pochettes de disques, les représentations (audio)visuelles des artistes, les discours sur l'œuvre, les interactions entre amateurs, etc. Cette hétérogénéité de l'expérience des publics a été largement documentée par le biais ethnographique. À l'issue d'une enquête sur l'expérience esthétique des amateurs de musique classique, Émilie Gomart, Antoine Hennion et Sophie Maisonneuve soulignaient ainsi la diversité des « prises et modes d'entrée » sur la musique (Gomart, Hennion et Maisonneuve, 2000, p. 121). Dans l'optique qui nous occupe, l'œuvre ne se résume donc pas à une réalité sonore : elle « est » aussi un corps et des attitudes qui se donnent à voir, des discours, des contextes et dispositifs de mise en présence avec ses publics, des relations sociales qui se nouent autour d'elle. C'est d'ailleurs parce que

---

<sup>9</sup> Selon l'auteur, « les descriptions doivent invoquer des traits distinctifs de l'objet auxquels chacun doit pouvoir se référer afin de justifier l'appréhension et le jugement proposés » (Esquenazi, 2007, p. 81).

l'œuvre n'est pas un isolat sonore, pas tant objet qu'expérience, qu'elle est chargée de sens. Dans la perspective qui nous occupe, l'œuvre gagne à être envisagée, semble-t-il, en ces termes.

### UNE ÉTUDE DE CAS

C'est dans la perspective que nous venons de décrire que s'inscrivent les recherches que nous avons menées au sujet de l'œuvre du groupe de pop britannique The Divine Comedy telle que perçue par les amateurs français de pop indépendante dans les années 1990 et 2000 (Escoubet, 2015). De manière analogue aux travaux menés par Jean-Pierre Esquenazi, nous avons abordé sa réception française à travers un ensemble de discours tenus à son sujet. Notre corpus principal était constitué de l'ensemble des références au groupe britannique parues dans les pages du magazine *Les Inrockuptibles*, ainsi que de son site internet, de 1991 à 2010. Ce choix était motivé par le fait que le magazine avait joué un rôle de premier plan dans la médiation de l'œuvre qui nous intéresse, comme du genre musical dans lequel elle s'inscrit. Nous nous sommes également intéressés au contenu du principal fanzine français consacré à The Divine Comedy, ainsi qu'à celui du principal webzine francophone<sup>10</sup>. Des entretiens ont été menés auprès de fans du groupe, visant à affiner nos hypothèses concernant les caractéristiques ostensibles retenues par ces amateurs.

Des représentations associées à l'œuvre de Divine Comedy se dégageait notamment une affiliation avec le domaine de la « musique classique » (selon l'expression employée par les acteurs). Or, d'un point de vue extérieur, cette relation paraissait pour le moins ténue. Le contenu de notre corpus textuel et les entretiens menés ont permis d'éclairer cette dimension. Était impliquée une certaine représentation de la « musique classique », celle d'amateurs de pop se tenant à distance respectueuse des musiques savantes, comme plus largement du pôle classique de la culture légitime. En dépit des connotations rébarbatives ou conservatrices associées à la musique classique, son étrangeté garantissait la singularité de Divine Comedy, de son statut d'outsider, insensible à la mode, et débordant les canons du genre pop.

Le caractère « classique » des morceaux s'avérait avant tout associé aux arrangements qualifiés d'« orchestraux ». Dans certains cas ils impliquaient effectivement la présence d'un orchestre, mais dans la plupart des cas ce caractère « orchestral » semblait renvoyer à la prédominance d'instruments acoustiques également présents dans un contexte classique

---

<sup>10</sup> Dénommé *5.4 (de génie)*, ce fanzine n'eut cependant qu'une existence éphémère (1997-1999). Le webzine est le suivant : *A Short Site about The Divine Comedy*, [www.ashortsite.com](http://www.ashortsite.com) (consulté le 05 septembre 2019).

(section de cordes ou de vents, hautbois, clarinette, etc.)<sup>11</sup>, qui prennent le pas sur les sonorités idiomatiques du rock (guitares, basse, batterie). Ce caractère « classique » tenait aussi, pour les enquêtés, à ce qui était ressenti comme une hypertrophie de l'instrumental (par rapport à la voix), sur un plan diachronique (de longues plages instrumentales) comme synchronique (la voix est « submergée » par la densité de l'instrumental). Cette inflation instrumentale fait sens dans le contexte d'une culture auditive où la voix règne habituellement sans partage au centre de l'attention. Nous avons également constaté que « musique classique » et musiques de film tendaient à être confondues sur ce plan. Les sonorités « orchestrales » présentes chez Divine Comedy étaient manifestement identifiées comme des propriétés typiques de ces deux catégories musicales, faiblement distinguées.

Par ailleurs, conformément à une tendance dominante au sein des musiques populaires, les commentaires de l'œuvre se confondaient assez largement avec un portrait du compositeur et leader du groupe, qui les incarne publiquement (Neil Hannon). Ce dernier était décrit comme un homme ordinaire, fragile, peu charismatique, transcendé par l'ampleur ou la grandiloquence de ses opus. Significativement, le titre du principal fanzine français consacré à Divine Comedy (*5.4 de génie*) faisait allusion à la fois à la petite taille de Neil Hannon (5 pieds, 4 pouces) et à son image de démiurge, non sans dérision. Il s'agit d'un *topos* de la presse rock, dont l'une des occurrences les plus similaires concerne le producteur américain Phil Spector<sup>12</sup>. L'un comme l'autre ont été décrits comme des hommes de petite taille, au physique malingre, à la personnalité peu assurée hors du cadre de leur activité artistique.

Ce *topos* est d'autant plus récurrent dans le contexte du rock indépendant. Conformément à ce qu'observait Matthew Bannister, il participe à y planter une masculinité cérébrale supposée se distinguer des standards de virilité dominants, et conforme à un modèle de réussite privilégié par les classes moyennes « intellectuelles » — parmi lesquelles se recrute la majeure partie des amateurs de pop indépendante (Bannister, 2006, p. x et xv). Dans les pages des *Inrockuptibles* comme dans le discours des fans, les traits physiques ou psychologiques peu gratifiants prêtés à Neil Hannon traduisaient également une forme de dérision à l'égard de ce qui constitue, pourtant, une œuvre appréciée. Cette apparente désacralisation de l'artiste, omniprésente dans l'espace de la pop indépendante, correspondait à un mode d'attachement vécu comme légitime<sup>13</sup>. Elle permettait en effet de

---

11 Entre autres dans un contexte classique, puisque ces éléments d'instrumentation appartiennent aussi aux musiques populaires, notamment jusqu'aux années 1960.

12 Voir notamment Nik Cohn (1992).

13 Une forme de démythification analogue à celle qu'observait Philippe Teillet dans les pages de *Rock & Folk* au tournant des années 1980 (Teillet, 2002, p. 320-321).

se dissocier du stéréotype de la groupie idolâtre et de ses passions triviales (d'ordre sentimental ou érotique), fondées sur l'apparence et le charisme de l'artiste<sup>14</sup>.

En ce qui concerne ces traits physiques ou psychologiques prêtés à l'artiste, les journalistes comme les enquêtés s'en référaient en toute logique aux représentations (audio)visuelles de l'artiste, et à leurs expériences personnelles dans le cadre de concerts. Étaient pointés plus particulièrement sa taille, sa maigreur, sa pâleur, sa blondeur (qui lui conféreraient une apparence juvénile), le caractère gauche de ses prestations scéniques (à l'appui d'anecdotes). Il était étonnamment peu question, en revanche, du personnage planté par les paroles des chansons. Quant à la consistance ou la grandiloquence prêtée aux opus, elle renvoyait en bonne partie chez les enquêtés au caractère « orchestral » pointé plus haut. Dans le cadre de la pop, les instruments concernés (cordes ou vents en pupitres ou en solo) sont habituellement confinés à un rôle périphérique au sein des arrangements. Leur place dans les enregistrements de Divine Comedy était perçue comme une forme d'inflation instrumentale, jugée grandiloquente. Il semble que cette association était pour partie indirecte : c'était parce que ce type de tableau sonore évoquait la « musique classique », ou une certaine musique symphonique de cinéma, que lui était prêté le même caractère emphatique que ces dernières.

Cette étude, qui visait à aborder une œuvre pop à l'aune de sa réception, nous a pour le moins permis de mesurer l'écart qui peut séparer différentes appréhensions d'une même œuvre musicale, à l'instar de ce que J.-P. Esquenazi soulignait dans le domaine audiovisuel. Au cours de cette étude nous avons souvent constaté que les lectures retenues par la presse musicale ou les fans divergeaient de notre lecture personnelle de l'œuvre, et ce, en dépit de notre propre expérience d'amateur de pop indépendante. Sans doute ces hiatus tenaient-ils pour partie à notre bagage académique, peu représentatif des amateurs du genre<sup>15</sup>, ainsi qu'à notre faible familiarité initiale avec les propos tenus sur le groupe nord-irlandais. Au contact des fans, à la lecture de la presse et des fanzines, nous avons appris à entendre l'œuvre d'une autre manière. Nous avons en cela emprunté un chemin voisin de celui du fan, de ses écoutes nourries des échanges au sujet de l'œuvre, non sans analogie avec le parcours de l'apprenant en éducation musicale. Si elles conservent toute leur pertinence, les compétences d'analyse du musicologue occupent une toute autre place dans ce type d'approche : elles ne sont pas là pour arbitrer une physionomie « objective » de l'œuvre, mais repérer le plus précisément possible ce que les amateurs y entendent, où s'attarde leur attention, quels détails sonores s'avèrent les plus déterminants dans leur impression générale.

---

14 Un archétype de passion illégitime plus particulièrement incarné, dans le contexte des années 1990, par les groupies de *boy bands* ou *girl bands*.

15 L'affiliation de The Divine Comedy à la « musique classique », telle que mentionnée plus haut, en est une parfaite illustration. Compte tenu de notre parcours académique, nous n'entretenions pas le même rapport à l'univers de la musique classique que la plupart des amateurs de pop, n'en avons pas la même représentation.

Cette approche compréhensive de l'œuvre musicale ouvre en cela de riches perspectives, qui éclairent à la fois et indissociablement des musiques et des écoutes. Cette démarche nous semble d'autant plus précieuse pour aborder les musiques populaires les plus dévalorisées, dont l'apparente inconsistance glisse entre les doigts de l'analyste : ces incompréhensions représentent autant d'invitations à tendre l'oreille dans la même direction que leurs publics.

### Références bibliographiques

- Bannister, M. (2006). *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Aldershot, Burlington : Ashgate.
- Baxandall, M. (1991). *Formes de l'intention*. Nîmes : Éd. Jacqueline Chambon.
- Baxandall, M. (1985). *L'œil du Quattrocento*. Paris : Gallimard.
- Berger, H. M. (1999). *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hannover : Wesleyan University Press.
- Bailey, S. (2005). *Media Audiences and Identity: Self-Construction in the Fan Experience*. New York : Palgrave.
- Berardi, J.-C. (2009). *Prolégomènes à une sociologie de l'art : les formes élémentaires de l'échange artistique et son procès*, tome 1. Paris : L'Harmattan.
- Buch, E. (1999). *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*. Paris : Gallimard.
- Buch, E. (2012). Pour une sociologie des œuvres musicales telles qu'écoutées par quelqu'un. Dans E. Brandl, C. Prévost-Thomas et H. Ravet (dir.), *25 ans de sociologie de la musique en France*, tome 2 (p. 133-142). Paris : L'Harmattan.
- Cavicchi, D. (1998). *Tramps Like Us: Music and Meaning among Springsteen Fans*. New York : Oxford University Press.
- Cohn, N. (1992). Phil Spector. Dans A. DeCurtis et J. Henke (dir.), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll* (p. 177-187). New York, Toronto : Random House.
- Cook, N. (1987). Musical Form and the Listener. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46 (1), 23-29.
- Cook, N. (1998). *Music: A Very Short Introduction*. Oxford, New York : Oxford University Press.
- Cook, N. (2007). *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*. New York : Oxford University Press.
- Doss, E. (1999). *Elvis Culture: Fans, Faith and Image*. Lawrence : University Press of Kansas.
- Duffett, M. (dir.) (2015). *Fan Identities and Practices in Context: Dedicated to Music*. Londres, New York : Routledge.

- Duffett, M. et Zwaan, K. (2016). New Directions in Music Fan Studies: Editorial Introduction. *IASPM Journal*, 6 (1), 1-6.
- Escoubet, S. (2015). *La légitimation d'une pop "indépendante" en France : The Divine Comedy d'après Les Inrockuptibles, une étude de cas*. Thèse de doctorat en musicologie, université Paris-Sorbonne.
- Esquenazi, J.-P. (2007). *Sociologie des œuvres : de la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin.
- Gomart, E., Hennion, A. et Maisonneuve, S. (2000). *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation Française.
- Hall, S., Evans, J. et Nixon, S. (dir.) (2013). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres : Sage.
- Hennion, A. (1998). D'une distribution fâcheuse : analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes. *Musurgia*, 5 (2), 9-19.
- Hennion, A. (1993). *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.
- Hennion, A. et Fauquet, J.-M. (2000). *La grandeur de Bach : l'amour de la musique en France au XIXe siècle*. Paris : Fayard.
- Jacono, J.-M. (1992). *Les révisions de "Boris Godounov" de Moussorgski : transformations musicales et transformations sociales*. Thèse de doctorat en musicologie, université Aix-Marseille 1.
- Jacono, J.-M. (2012). Pour une sociologie des œuvres musicales. Dans E. Brandl, C. Prévost-Thomas et H. Ravet (dir.), *25 ans de sociologie de la musique en France*, tome 2 (p. 143-154). Paris : L'Harmattan.
- Jauss, H. R. (1990). *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard.
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Londres, New York : Routledge.
- Lacasse, S. (2000). *'Listen to My Voice': The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression*. Thèse de doctorat en musicologie, Université de Liverpool.
- Le Bart, C. (2000). *Les fans des Beatles : sociologie d'une passion*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

- Pecqueux, A. et Roueff, O. (dir.) (2009). *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*. Paris : EHESS.
- Majastre, J.-O. et Pessin, A. (dir.) (2001). *Vers une sociologie des œuvres*. Paris : L'Harmattan.
- Mattelart, A. et Neveu, E. (2008). *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte.
- Molinero, S. (2009). *Les publics du rap. Enquête sociologique*. Paris : L'Harmattan.
- Moulin, R. (dir.) (1986). *Sociologie de l'art*. Paris : La Documentation française.
- Pecqueux, A. (2009). L'écoute-en-action. Dans O. Roueff et A. Pecqueux (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale* (p. 149-186). Paris : EHESS.
- Roueff, O. (2013). *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au vingtième siècle*. Paris : La Dispute.
- Rouquette, M.-L. et Flament, C. (2003). *Anatomie des idées ordinaires : comment étudier les représentations sociales*. Paris : Armand Colin.
- Rudent, C. (2002). Comprendre les musiques à succès : *Tostaky* de Noir Désir. *Musurgia*, 9 (2), 44-58.
- Rudent, C. (1997). L'apport de la presse spécialisée dans l'analyse des musiques populaires modernes : quelques exemples. *Les Cahiers de l'OMF*, 2, 36-55.
- Rudent, C. (2000). *Le discours sur la musique dans la presse française : l'exemple des périodiques spécialisés en 1993*. Thèse de doctorat en musicologie, université Paris-Sorbonne.
- Tagg, P. (2012). *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York, Huddersfield : The Mass Media Scholar's Press.
- Teillet, P. (2002). Les cultes musicaux : la contribution de l'appareil de commentaires à la construction de cultes, l'exemple de la presse rock. Dans P. Le Guern (dir.), *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.