

## « Communication musicale » ? Construire la musique comme objet pour les SIC

*Musical Communication: Constructing Music as an Object for Communication Studies*

**Céline Lambeau**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/2275>

DOI : 10.4000/edc.2275

ISSN : 2101-0366

### Éditeur

Université Lille-3

### Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 135-148

ISBN : 978-2-917562-04-8

ISSN : 1270-6841

### Référence électronique

Céline Lambeau, « « Communication musicale » ? Construire la musique comme objet pour les SIC », *Études de communication* [En ligne], 35 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2275> ; DOI : 10.4000/edc.2275

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# « Communication musicale » ? Construire la musique comme objet pour les SIC

*Musical Communication: Constructing Music as an Object for Communication Studies*

Céline Lambeau

---

- 1 « Les études concrètes [sur la musique] dans les champs disciplinaires comme les Sciences de l'information et de la communication ou même la sociologie ne sont pas nombreuses » pointent David Vandiedonck et Émilie Da Lage-Py en 2002, avant de rappeler que « nous entrons en musique par l'écoute », et de proposer cette réalité peu prise en compte par la musicologie comme point de départ pour « chercher la musique, l'entendre devenir telle dans et par les pratiques musicales » (Vandiedonck & Da Lage-Py, 2002, 7).
- 2 Quelques années plus tard, le catalogue des études concrètes sur la musique s'est enrichi de travaux situés à mi-chemin entre ethnologie, sociologie et SIC, et consacrés pour beaucoup aux questions de l'écoute, de l'auditeur, de l'amateur de musique<sup>1</sup>. Ces travaux révèlent autant qu'ils explicitent un glissement à l'œuvre depuis plus d'un siècle dans la société occidentale, qui voit l'écoute devenir l'attitude dominante face à la musique, à mesure que se succèdent sur le plan technologique les invitations à adopter une posture passant par l'audition plutôt que par la pratique pour vivre une expérience musicale.
- 3 Si la pratique musicale à proprement parler (chanter, jouer d'un instrument) est donc probablement moins répandue aujourd'hui que dans un hier qui ne connaissait aucune technologie ni d'enregistrement ni de diffusion du son, il ne nous semble pourtant pas abusif d'ajouter que *nous entrons aussi en musique par le jeu* – corporel, vocal ou instrumental. Un jeu dont on trouve les prémisses dans les tout premiers échanges en début de vie : l'interaction précoce mère-bébé, matrice essentielle de développement de la compétence relationnelle de l'enfant, est fondée sur une forme de langage multimodal dont la nature musicale est aujourd'hui largement admise dans le monde scientifique<sup>2</sup>.

- 4 Au-delà de ces échanges précoces, le jeu musical, une fois saisi dans des formes culturelles plus élaborées, reste-t-il un lieu privilégié d'émergence d'une forme particulière de communication ? Et si oui, quelles sont les spécificités de cette forme de communication ? Le présent article a pour vocation non de répondre à ces questions, mais, plus modestement, d'étudier la possibilité pour les SIC de parler du jeu musical en terme de communication, afin d'esquisser un cadre pour tenter de saisir ces questions tant théoriquement qu'empiriquement dans ce champ disciplinaire.
- 5 Pour Jean-Baptiste Perret, « les objets construits par les sciences de l'information et de la communication se doivent [...] de placer la dimension 'communication' ou celle du rapport 'information/communication' au centre de l'analyse et de n'étudier les autres dimensions qu'à partir d'elles et depuis leur point de vue » (Perret, 2004, 127). C'est ce que nous tenterons de faire en confrontant la situation de pratique musicale à trois façons de penser la communication : deux modèles qui se dégagent plus ou moins visiblement des 30 ans de travaux dont la recherche en SIC peut se réclamer : ce qu'on a appelé les conceptions « linéaire » et « circulaire » de la communication, et un nouveau regard porté sur les phénomènes de communication fondé sur la notion de « médiation ».
- 6 Pourquoi sélectionner ces trois conceptions en particulier ? Le modèle de la « communication-transmission » serait le seul paradigme communicationnel que se reconnaissent les SIC, « référent unique et partagé » des fondateurs de la discipline dans les années 70, et qui « s'impose encore [aujourd'hui] sous des formes renouvelées » (Mucchielli, 2006, 82). Revenir aux sources en le prenant comme point de départ pour une réflexion sur la « communication musicale » nous apparaît donc pertinent, sinon nécessaire. Quant au paradigme de la « communication-participation » proposé par l'école de Palo-Alto, il « n'a pas été un paradigme général, c'est-à-dire accepté par toute la communauté des chercheurs en sciences de l'information et de la communication » (Mucchielli, 2006, 82), mais l'image de l'orchestre sur lequel il est fondé appelle en soi à le prendre en considération, ne serait-ce que pour s'interroger sur ce que cette métaphore tirée du monde musical pourrait, par « rebond », enseigner sur la musique. Nous verrons que ces deux modèles offrent des perspectives intéressantes pour une réflexion épistémologique sur la construction de l'objet « musique » dans le champ scientifique, mais qu'ils ne sont pas les meilleurs outils pour réfléchir sur la notion de communication musicale. C'est pourquoi nous ferons appel ensuite au modèle de la médiation, dont nous montrerons pourquoi il semble plus adapté pour cette réflexion.
- 7 La « pratique » de la musique (plutôt que son écoute) constitue notre porte d'entrée pour réfléchir à la notion de « communication musicale » mais une remarque s'impose d'emblée : les recherches menées par Antoine Hennion sur l'amour de la musique enseignent que l'écoute, loin d'être une attitude passive, représente un véritable travail sur et avec soi, sur et avec l'autre (sujet ou objet). Cette nuance invite à repenser, au moins pour la pratique musicale non professionnelle, la frontière traditionnelle tracée entre « celui qui joue » et « celui qui écoute », l'écoute de certains auditeurs amateurs pouvant se révéler plus active et créative que l'exécution de certains instrumentistes amateurs.
- 8 Pour la suite de ce texte, au lieu de parler de pratique, de jeu, d'exécution, d'interprétation ou de prestation, nous emploierons le terme de « performance », issu de l'ethno-scénologie américaine et ainsi rapporté par Émilie Da Lage-Py : « Pour Mike Pearson, traduit par [l'ethnomusicologue] Pierre Bois, la performance est un mode de communication et d'action distincte de l'action normale ou quotidienne se caractérisant

par certains types de comportement et divers registres d'ingéniosité. C'est également un ensemble complet entre deux genres de participants, ceux qui voient et ceux qui sont vus (Pearson prend pour objet non la musique, mais le théâtre). Elle implique également trois ordres relationnels : acteurs à acteurs, spectateurs à acteurs et réciproquement et enfin spectateurs à spectateurs » (Da Lage-Py, 2002, 99).

## Communication-transmission<sup>3</sup>

- 9 Soit une situation de performance musicale réunissant autour d'une œuvre et dans un lieu de concert un ou des musicien(s) et un ou des auditeur(s). L'« extrême dépouillement » du schéma télégraphique de Shannon, qui selon Winkin, pourrait expliquer qu'il soit « devenu LE modèle de la communication en sciences sociales, tant aux États-Unis qu'en Europe » (Winkin, 1981, 21) semble à même de saisir parfaitement cette forme « concert » dans son essence même : un compositeur-émetteur et/ou des musiciens-émetteurs parle(nt) à un public-récepteur par l'intermédiaire d'une œuvre musicale-message, composée de sons-signaux organisés selon des règles-codes et émise par des instruments-sources (parfois couverts par de dérangeants toux-bruits) dans le but de toucher un état émotionnel-destination. Ceci est transposable à bien d'autres types d'expériences musicales à peu de frais<sup>4</sup>.
- 10 En première approximation, la nature communicationnelle de cette performance apparaît donc comme une évidence... Mais une telle démonstration est d'intérêt faible, et n'a, en outre, rien de neuf. Ce qui pourrait passer pour une version « musicale » du schéma télégraphique de la communication sert en effet d'outil d'analyse en musicologie depuis plus de 30 ans déjà. Élaborée par Jean Molino en 1975, la « tripartition sémiologique » distingue trois instances dans le fait musical : un pôle relatif aux stratégies compositionnelles, ou « poïétique » ; le niveau des structures immanentes de l'œuvre, ou « niveau neutre » ; et enfin le pôle des stratégies perceptives déclenchées par l'écoute, appelé « esthésique » (Molino, 1975). C'est bien le modèle basique ultra-classique « émetteur – message – récepteur » qu'on retrouve ici. Pour Nattiez qui s'en est fait le porte-parole, la théorie de la tripartition justifie une étude des œuvres musicales qui traite séparément chacun des pôles évoqués, les significations émanant de l'un ne concordant pas nécessairement avec celles surgies des autres (Nattiez, 1987). Passée rapidement au rang de théorie incontournable en musicologie, elle a, assez logiquement, initié des travaux sur la signification musicale fondés ouvertement sur un seul des « points de vue » possibles<sup>5</sup>.
- 11 Au-delà de ces recherches musicologiques, cependant, un phénomène intéressant se révèle si l'on envisage la « communication musicale » à partir du « programme d'analyse en cinq questions » établi par Laswell, à condition de jouer la carte de l'interdisciplinarité caractéristique des SIC : on constate alors que les diverses sciences qui se sont occupées de musique au XX<sup>e</sup> siècle ont, de manière relativement autonome (et sans se référer à Molino ou aux SIC...), choisi de placer au centre de leurs recherches l'une de ces questions en particulier :

Qui ? : plusieurs disciplines questionnent prioritairement la figure de l'« émetteur » musical (sous ses diverses identités : auteur, compositeur, interprète ; producteur humain ou animal ; producteur individuel ou collectif...) quant à son histoire, ses raisons et façons d'agir. Citons au premier rang de ces disciplines : l'histoire (aussi sociale) de la musique, la sociologie de la musique, la biomusicologie.

*Dit quoi ?* : l'étude du « message musical » est l'objet, à l'origine, de l'herméneutique et de l'analyse musicale et plus récemment de la sémiologie de la musique.

*A qui ?* : la question du récepteur est posée depuis une trentaine d'années, essentiellement par la sociologie de la musique (théories de la réception, analyse des publics) et l'histoire sociale de la musique (étude des contextes sociaux et culturels de la réception des œuvres).

*Par quel canal ?* : L'histoire et l'histoire sociale de la musique enquêtent sur les lieux de la musique, l'organologie décrit et classe les instruments, la sociologie de la musique étudie les circuits et supports de diffusion musicale, la neurophysiologie s'intéresse aux mécanismes cérébraux de la production, de la réception et de la cognition musicale.

*Avec quels effets ?* : C'est là la question que posent la psychologie expérimentale de la musique depuis les années 50, ainsi que – mais de façon beaucoup plus empirique que théorique – la musicothérapie.

- 12 Appréhendée à partir du paradigme de la communication-transmission, la « communication musicale » établie lors de la performance peut apparaître comme une notion déjà largement documentée, puisqu'aucune de ses instances n'a échappé au regard des scientifiques. Une insatisfaction semble pourtant demeurer, la célèbre affirmation de Lévi-Strauss<sup>6</sup> continuant d'être apposée en préambule ou en conclusion de leurs travaux par des chercheurs nombreux et d'horizons divers<sup>7</sup>.
- 13 Passées les analyses historiques, musicologiques, sociologiques, psychologiques, biologiques, neurologiques, une question demeure, donc : « Since all human societies, past and present, so far as we know, make and respond to art, it must contribute something essential to human life. But what ? » (Dissanayake, 1988, IX)<sup>8</sup>. Peut-être parce que « la musique s'envole avec ses voiles [et que] la décomposer au sens de l'analyse, c'est la décomposer au sens des cadavres » (Hennion, 2002, 114) ?

## Communication-participation

- 14 Lorsque les membres du « Collège Invisible » (Winkin, 1981, 21), désireux de repenser la communication interpersonnelle sans recourir au modèle de Shannon (fondé à leurs yeux sur une représentation de l'être humain qu'ils jugent dépassée) élaborent une conception de la communication comme « processus permanent intégrant de multiples modes de comportement », (Winkin, 1981, 25), plusieurs d'entre eux emploient l'analogie d'un groupe de musiciens (orchestre, quatuor) pour expliciter cette conception. L'image suggère en effet une activité collective dont nul n'est l'origine ni l'aboutissement, mais où l'apport de chacun s'appuie sur et se synchronise à celui des autres, de manière à aboutir à une réalisation collective qui transcende l'addition des individualités.
- 15 Étonnamment, cette métaphore musicale semble n'avoir jamais « rebondi » sur son origine : elle n'a pas, jusqu'ici, jeté d'éclairage nouveau sur les éventuelles spécificités de la « communication musicale », pas plus qu'elle n'a suggéré de recherche approfondie sur l'interaction musicale. Pourtant, la proximité retrouvée, via cette conception orchestrale de la communication, avec les sens originels du terme « communiquer » (à savoir : participer à, être en relation, mettre en commun) permet en retour de reconsidérer les échanges musicaux : elle invite à les penser non comme fruits d'un langage visant la transmission de significations ou d'émotions, mais bien comme activités orientées vers la « mise en lien des personnes », activités dont la nature relationnelle serait par conséquent l'une des dimensions les plus essentielles<sup>9</sup>.

- 16 Cette conception d'une « communication musicale » qui consisterait en la mise en relation des êtres n'est cependant pas, elle non plus, d'une grande originalité : de nombreux travaux de sociologie et d'ethnomusicologie ont déjà décrit la capacité de la performance musicale à établir, chez les musiciens comme chez les auditeurs, un « sentiment d'appartenance à un collectif » qui expliquerait en soi leur volonté de vivre cette performance. C'est aussi ce qui ressort, en définitive, des recherches d'Antoine Hennion sur l'amour de la musique : l'amateur y est décrit comme une personne inscrite dans un collectif composé de sujets et d'objets dont chacun s'appuie sur l'autre pour tenter de faire surgir quelque chose appelé « musique ». Mais remarquons que, malgré son projet de travailler « contre une sociologie critique [jugée] trop prompte à faire disparaître tous les objets en les transformant en enjeux sociaux ou rituels », Hennion lui-même ne soulève pas explicitement la question de ce que provoque, *in fine*, cette musique surgie de l'empilement des médiations... au risque de la voir réduite à nouveau au rang d'enjeu social ou rituel, c'est-à-dire d'objet (plutôt : de moment) permettant une « célébration du collectif ».
- 17 « Dans une recherche conceptuelle sur la communication, l'image de l'orchestre peut devenir un obstacle épistémologique aussi sérieux que celui présenté par le schéma du télégraphe. La communication devient ainsi communion, partage, effusion – toutes valeurs positives qui font glisser la réflexion de l'analyse à la morale » avertit Yves Winkin (2001, 54). Recourir prioritairement à cette image pour décrire la communication musicale, mènerait inévitablement, en effet, à confirmer la vision de la musique comme génératrice d'un « bonheur d'être ensemble » au sein duquel se jouerait sa nature première. Cette vision, déjà largement véhiculée par le sens commun et relayée (au moins implicitement) par une part de la recherche scientifique, tend à réduire la musique à sa seule fonction phatique, négligeant la complexité de ce comportement humain qui réunit effectivement des êtres mais les réunit *autour de langages souvent très construits*, donc autour d'un matériau dont on peut faire l'hypothèse qu'il n'est pas sans conséquences sur le sens que prend cette activité pour les personnes en présence.
- 18 On le voit : envisager la « communication musicale » à partir des paradigmes de la communication-transmission et de la communication-participation mène à reproduire deux approches déjà existantes (quoique non formulées en ces termes) de la performance musicale, dont les limites ont été montrées. Cette double confrontation ne semble donc pas à même de fournir les outils nécessaires à une approche nouvelle de notre objet. Remarquons qu'elle présente, en revanche, un certain intérêt sur le plan épistémologique : elle offre, en effet, une base de travail séduisante pour une analyse de l'état actuel du savoir scientifique sur la musique. Celui-ci, aussi riche que morcelé, est traversé par des hiatus épistémologiques intra- ou interdisciplinaires dont l'étude, possible en soi, s'avère d'autant plus envisageable et intéressante qu'ils se manifestent ici autour d'un même « objet du monde ». Une telle étude pourrait se donner pour objectif de déterminer s'il n'existerait pas, derrière l'apparente non-convergence des diverses « sciences musicales » un champ scientifique à part entière, structuré par des oppositions conceptuelles encore à mettre au jour – et dont les deux représentations « musique-message » et « musique-relation » pourraient constituer un premier exemple.

## Communication-médiation ?

- 19 La notion de médiation semble offrir aujourd'hui une troisième voie pour interroger l'expérience musicale dans sa globalité en respectant sa complexité. Un certain nombre de travaux, non seulement en SIC mais également dans d'autres disciplines, font usage de cette notion depuis dix à quinze ans pour leur analyse de phénomènes musicaux divers<sup>10</sup>. Dans le cadre qui est le nôtre, il y sera aussi fait appel, au sens où la définit Jean Davallon :
- La notion de médiation apparaît chaque fois qu'il y a besoin de décrire une action impliquant une transformation de la situation et du dispositif communicationnel, et non une simple interaction entre éléments, et encore moins une circulation d'un élément d'un pôle à un autre. J'avancerai ainsi l'hypothèse qu'il y a recours à la médiation lorsqu'il y a mise en défaut ou inadéquation des conceptions habituelles de la communication : la communication comme transfert d'information et la communication comme interaction entre deux sujets sociaux. Avec ce recours, l'origine de l'action se déplace de l'actant destinataire ou des interactants vers un actant tiers : il y a communication par l'opération du tiers (Davallon-MEI, 2003, 43).
- 20 L'intérêt de cette définition, pour notre propos, réside dans la place accordée au tiers dans le processus de communication : parce qu'elle ne relègue au second plan ni les interactants ni le tiers autour duquel leur rencontre s'organise, elle ouvre la voie à une considération *conjointe* de la communication musicale-transmission et de la communication musicale-participation, *en tant qu'elles sont interdépendantes*.
- 21 Deux éléments sont à faire intervenir ici pour entrer plus précisément dans l'analyse. Le premier concerne la question de l'actant tiers, dont il faut se demander quelle serait la nature lors de la performance musicale : une particularité de la musique a été relevée par Albert Scheflen en 1973 mais peu prise en compte depuis : « La différence [entre la communication 'en général' et la communication musicale] est que [...] la composition musicale possède une partition explicite, écrite et consciemment apprise et répétée » (Scheflen, 1973, 181). De façon moins ethnocentrique, on rappellera utilement qu'en musique, le « matériau/contenu » mis en jeu est soit établi à l'avance (interprétation de « pièces » de « répertoire » préexistants), soit déterminé par des règles précises établissant ce qui peut être fait et ce qui n'a pas lieu d'être (musique improvisées, voir Nattiez, 2007). Ce matériau<sup>11</sup> occupe, de facto, une position de tiers entre les sujets de l'échange musical. Le second élément à prendre en compte est relatif aux interactants : il s'agit d'une caractéristique du comportement musical humain reprise par l'ethnomusicologue Simha Arom parmi les « universaux » de la musique, à savoir la nécessité pour les musiciens d'entrer dans une « coordination ou interaction ordonnée et simultanée » (Arom, 2000, 28) pour qu'existe la musique.
- 22 La performance musicale se fonderait donc toujours sur un matériau prédéterminé dont l'« actualisation » exige l'établissement d'une relation consciemment synchronisée et coordonnée. Ceci pourrait bien représenter une réelle spécificité de la « communication musicale » – dont l'effet reste à interroger. Et la « communication-médiation » représente, selon nous, un cadre conceptuel intéressant pour mener cette interrogation.
- 23 Ceci fait l'objet d'une recherche en cours, qui sera présentée ultérieurement. Son objectif : forger en concept opératoire<sup>12</sup> la notion de « médiation artistique » afin de la mobiliser dans une étude empirique où la focale sera resserrée sur le premier « ordre relationnel » de la performance musicale (« acteurs à acteurs », c'est-à-dire ici musicien

à musicien), de manière à mesurer l'impact de la « partition explicite » désignée par Schefflen (autrement dit, du matériau/contenu musical) sur la relation qui permet sa réalisation (celle qui unit les musiciens durant le jeu), et inversement, les effets des caractéristiques de cette relation musicien-musicien sur la réalisation du matériau/contenu musical.

- 24 Nous ne présenterons pas plus avant cette « troisième voie » dans le présent article. Celui-ci avait en effet pour vocation première de mettre en évidence les limites d'une approche de la musique avec deux des paradigmes théoriques dominants en SIC, puis d'indiquer modestement la possibilité d'une autre route – encore incertaine, encore à explorer – pour approcher une problématique soulevée à plusieurs reprises au cours du XX<sup>e</sup> siècle par des chercheurs issus de disciplines diverses<sup>13</sup>, une problématique que Blacking présentait il y a trente ans comme un « postulat non encore généralement admis : puisque la musique est du son humainement organisé, il devrait y avoir un rapport entre les structures de l'organisation humaine et les structures du son produit résultant des échanges humains » (Blacking, 1980, 35).

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, T.**, (1932/1984), *Zur gesellschaftlichen Lage des Musik*, in *Gesammelte Schriften*, 18, Francfort, Suhrkamp, pp. 729-777.
- Andrieu, M.**, (2005), *De la musique derrière les barreaux*, Paris, L'Harmattan, 207 p.
- Arom, S.**, (2000), *Prolegomena to a Biomusicology*, in Wallin Nils, Merker Björn et Brown Steven, *The Origins of Music*, Cambridge-MA, The MIT Press, pp. 27-29.
- Blacking, J.**, (1980), *Le Sens musical*, Paris, Éditions de Minuit, 144 p.
- Da Lage-Py, E.**, (2002), *Interprétation musicale et filiation, ou l'opacité retrouvée*, in *MEI*, n° 17, pp. 95-107.
- Davallon, J.**, (2003), *La médiation : la communication en procès ?*, in *MEI*, n° 19, pp. 37-59.
- Dissanayake, E.**, (1988), *What is art for ?*, Seattle, University of Washington Press, 249 p.
- Gratier, M.**, (2001), *Harmonie entre mère et bébé. Accordage et contretemps*, in *Enfance et Psy*, n° 13, pp. 9-15.
- Gratier, M.**, (2009), *Du rythme expressif à la narrativité dans l'échange vocal mère-bébé*, in *Champ psychosomatique*, n° 54, pp. 35-46.
- Hammou, K., Pecqueux, A., Roueff, O. et Sevin, J.-C.**, (2005), *L'expérience musicale sous le regard des sciences sociales, actes des Journées d'études des 13 et 14 octobre 2005* : <http://centre-norbert-elias.ehess.fr/document.php?id=736>, date de la dernière visite : 02 septembre 2010.
- Hein, F.**, (2005), *Faire l'ethnographie de l'expérience rock, pour ne pas aller plus vite que la musique !* : <http://centre-norbert-elias.ehess.fr/document.php?id=736>, date de la dernière visite : 02 septembre 2010.
- Hennion, A.**, (2002), *L'écoute à la question*, in *Revue de Musicologie*, n° 88/1, pp. 95-149.

- Hennion, A., Gomart, E. et Maisonneuve, S.,** (2000), *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, 286 p.
- Hennion, A.,** (2007), *La Passion Musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 397 p.
- Leman, M.,** (2007), *Embodied music cognition and mediation technology*, Cambridge, The MIT Press, 320 p.
- Lerdahl, F. et Jackendoff, R.,** (1983), *A generative theory of tonal music*, Cambridge, The MIT Press, 384 p.
- Levi-Strauss, C.,** (1964), *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 402 p.
- Lizé, W.,** (2005), *Les conversations entre amateurs comme mode d'accès à l'expérience musicale* : <http://centre-norbert-elias.ehess.fr/document.php?id=736>, date de la dernière visite : 02 septembre 2010.
- Molino, J.,** (1975), *Fait musical et sémiologie de la musique*, in *Musique en Jeu*, n° 17, pp. 37-62.
- Maisonneuve, S.,** (2001), *De la machine parlante à l'auditeur*, in *Terrain*, n° 37, pp. 11-28.
- Malloch, S. et Trevarthen, C.,** (2008), *Communicative Musicality. Exploring the basis of human companionship*, Oxford University Press, 2008, 456 p.
- Mucchielli, A.,** (2006), *Les sciences de l'information et de la communication*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Hachette, 160 p.
- Papoušek, H.,** (1996), *Musicality in infancy research : biological and cultural origins of early musicality*, in Deliége I. et Sloboda J., *Musical beginnings. Origins and development of musical competence*, Oxford University Press, pp. 37-52.
- Paddison, M.,** (2001), *Perspective critique sur la musique et les relations sociales : vers une théorie de la médiation*, in Deliége I. et Paddison M., *Musique contemporaine. Perspectives théoriques et philosophiques*, Sprimont, Mardaga, pp. 293-301.
- Perret, J.-B.,** (2004), *Y a-t-il des objets plus communicationnels que d'autres ?*, in *Hermès*, n° 38, pp. 121-127.
- Shepherd, J.,** (1991), *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 250 p.
- Scheflen, A.,** (1973), *Communicational structure : analysis of a psychotherapy transaction*, Bloomington, Indiana University Press, 378 p.
- Tiffon, V.,** (2002), *Pour une médiologie musicale*, in *MEI*, n° 17, pp. 95-107.
- Vandiedonck, D. et Da Lage-Py, E.,** (2002), *Présentation*, in *MEI*, n° 17, pp. 7-13.
- Winkin, Y.,** (1981), *La Nouvelle Communication. Textes recueillis et présentés par Yves Winkin*, Paris, Seuil, 390 p.
- Winkin, Y.,** (2001), *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Paris, Seuil, 332 p.

## NOTES

1. Citons pour exemple : le n° 17 de la revue *MEI* (2002), les n° 37 (2007) et 53 (2009) de la revue *Terrain*, le colloque du SHADYC consacré à l'expérience musicale (2005).
2. Gratier, 2001 ; Gratier, 2009 ; Malloch et Trevarthen, 2008...

3. Nous adopterons cette terminologie en réponse à l'incitation de Mucchielli : « un chercheur ne devrait pas parler de communication sans faire référence à la théorie dans laquelle il se situe. Dans le langage des spécialistes, le terme de communication devrait toujours être suivi d'un référencement théorique » (Mucchielli, 2006 : 90).
4. L'écoute d'un CD ou d'un mp3 comporte quelques « émetteurs » (maison de production, disquaires, « peers ») et « sources » (appareillage technologique) supplémentaires, mais ne modifie pas fondamentalement le circuit.
5. Nous citerons pour exemple la *Théorie Générative de la Musique Tonale* de Fred Lerdahl et Ray Jackendoff, qui décrit jusque dans l'extrême détail ce que seraient les stratégies d'écoute d'un auditeur averti confronté à une pièce de musique tonale : un exemple parmi les plus aboutis à ce jour de théorie *esthétique* de la musique.
6. Celle qui voit dans la musique « le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent, et qui garde la clé de leur progrès » (Lévi-Strauss, 1964).
7. Hennion, 2007 ; Campos, Donin et Keck, 2006 ; Paradis, 1996...
8. « Si toutes les sociétés humaines passés et présentes, pour autant qu'on sache, font de l'art et y réagissent, c'est qu'il doit contribuer à quelque chose d'essentiel pour la vie humaine. Mais quoi ? ».
9. Il va de soi que cette fonction phatique de la communication concerne aussi une partie des occurrences des interactions parlées : par comparaison, nous suggérons qu'elle serait la *première* fonction des échanges musicaux.
10. On citera bien entendu, au premier rang de ces recherches, le travail d'Antoine Hennion et des chercheurs travaillant dans sa lignée (Maisonneuve, 2001 ; Hein, 2005 ; Lizé 2005...) mais également les propositions pour une médiologie musicale de Vincent Tiffon (2002), et les travaux d'Emilie Da Lage-Py (2002). En dehors des SIC, on peut encore citer le philosophe Max Paddison (2001), et le neurophysiologue Marc Leman (2007). Il y a là matière à un état de la question qui dépasse le cadre du présent article et sera donc présenté ultérieurement.
11. Du « son humainement organisé » (Blacking, 1980 : 35).
12. Cfr. Jean Davallon : « L'examen d'un ensemble d'écrits de sciences de l'information et de la communication permet de distinguer trois types d'usage du terme médiation, selon que les auteurs y font référence de manière incidente, qu'ils l'utilisent comme concept opératoire ou lui consacrent une part de leur ouvrage et visent à en donner une définition » (Davallon, 2003 : 39).
13. Les philosophes Théodor Adorno (1935) et Max Paddison (2001), les ethnomusicologues John Blacking (1980) et John Shepherd (1991), et le musicologue et sociologue Mickaël Andrieu (2005).

## RÉSUMÉS

L'article interroge la nature communicationnelle de la performance musicale en confrontant théoriquement la situation de la pratique musicale collective à deux modèles de la communication ayant fait particulièrement autorité dans le champ des SIC : le modèle de la transmission et celui de l'interaction. Une fois démontrés les avantages et les limites de ces deux modèles pour l'interrogation en cours, l'article propose le recours à un troisième modèle, celui de la médiation (au sens de Davallon), qui rendrait possible la prise en compte des effets du matériau musical sur les relations entre musiciens et inversement.

This article investigates the communicational nature of musical performance by comparing at a theoretical level the practice of group music against two models from communication theory that prevailed in Communication Studies : the transmission and interaction models. After demonstrating the benefits and limitations of the two models when applied to this topic, the article goes on to put forth a third model, mediation (as coined by Davallon), as it makes it possible to account for the effects of musical material on the relationships between musicians, and conversely.

## INDEX

**Mots-clés** : médiation, communication, musique, performance

**Keywords** : mediation, communication, music, performance

## AUTEUR

### CÉLINE LAMBEAU

Unité de recherche en médiation des savoirs et de la culture – Université de Liège

**Céline Lambeau** mène actuellement une thèse en Sciences de l'Information et de la Communication au sein de l'Unité de recherche en médiation des savoirs et de la culture de l'Université de Liège. Ses thèmes de recherche sont la médiation (culturelle, esthétique, artistique) et la pratique musicale (individuelle et collective). Adresse électronique : [c.lambeau@ulg.ac.be](mailto:c.lambeau@ulg.ac.be).