HAL
open science

Orage ou feu de camp sonore

Anthony Pecqueux

To cite this version:

Anthony Pecqueux. Orage ou feu de camp sonore : Do The Right Thing, l'écoute musicale (en) publi(c)que et l'interaction. 2012. hal-00911191

HAL Id: hal-00911191

https://hal.science/hal-00911191

Preprint submitted on 29 Nov 2013

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

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

Orage ou feu de camp sonore
***Do The Right Thing*, l'écoute musicale (en) publi(c)que et l'interaction**

Version française avant traduction en italien ; pour le texte et la pagination exacts, se référer à la version publiée :
Pecqueux, Anthony. « Tempesta sonora o Fuoco di campo sonoro. *Do The Right Thing*, interazione e ascolto musicale (in) pubblico = Sonic storm or sonic field fire: *Do the Right Thing*, interaction and music listening in public ». *Rivista Studi culturali*, 1/2013, aprile, p. 53-70. ISSN: 1824-369X. http://www.rivisteweb.it/doi/10.1405/73205

Ministère des Affaires Populaires, « Debout là-dedans », 2006
Ce soir on vous met dans la tête une idée révolutionnaire
Peace Unity à coup d'ghetto-blaster
Message de paix de Buenos Aires à Ramallah
Tous solidaires de Dakar à Djakarta
Faire péter les watts comme un acte humanitaire

Cet article part du constat du décalage entre le faible intérêt académique pour les usages des artefacts musicaux dans l'espace public (transistors, *ghetto-blaster*, lecteurs mp3 en mode haut-parleur, etc.), et l'intensité des investissements sociaux dont ils sont / ont pu être l'objet. Pour le meilleur – comme autant d'occasions de sociabilités –, ainsi que pour le pire : du côté des oreilles subissant ces sons non désirés, des troubles voire des conflits d'urbanité. A partir de ce constat, et après avoir esquissé une problématique de ces usages, nous suivrons la trace d'un des rares documents de fiction incluant le *ghetto-blaster* comme élément moteur de l'action, le film *Do The Right Thing* de Spike Lee (1989).
L'enquête s'adosse à une épistémologie pragmatiste du son élaborée par ailleurs (Pecqueux, 2012) : au sens non seulement où les sons sont nécessairement situés, mais surtout où ils renvoient à des activités et à des effets de ces dernières. En d'autres termes : une épistémologie événementielle du son (Casati, Dokic, 1994) pour laquelle les sons sont reconnus comme des événements, issus des activités et en occasionnant souvent d'autres, ainsi que l'établit John Dewey : « Car les sons sont toujours des effets : effets du choc, de l'impact et de la résistance des forces de la nature (…) Le son nous incite directement à un changement immédiat, car il traduit un changement » (Dewey, 2005, p. 278-9).
C'est à partir de cette perspective que sont envisagés ici les liens entre sons et espace, à savoir enchâssés dans une forme de vie à laquelle ils ne peuvent manquer d'être liés d'une manière ou d'une autre. En l'occurrence, cette forme de vie – le quartier majoritairement africain-américain de Bed-Stuy à New-York – tolère au quotidien des manifestations sonores assez bruyantes, mais traite comme pathologiques celles qui empêchent l'interaction, sont susceptibles de la faire échouer. Dans ce cadre, nous retrouverons *in fine* un des principes cardinaux d'organisation de l'interaction (issu de la sociologie goffmanienne) : une des causes de son échec (de son traitement comme pathologique) réside dans l'incapacité d'un ou des partenaires à distribuer son (leur) attention de manière adéquate (à la situation et à sa définition).

Vers une problématisation de l'écoute musicale (en) publi(c)que[1]

Les nombreux usages actuels (surtout adolescents) des artefacts numériques musicaux – les baladeurs mp3 et plus généralement les téléphones portables – sans oreillettes ou casque, bref en mode haut-parleur, ne sont pas des irruptions totalement nouvelles dans l'espace public urbain[2]. Entre les années 1970 et 1990, il fallait compter avec le *boombox* ou *ghetto-blaster*. Soit ce lecteur radiocassette (agrémenté plus tard d'un lecteur CD) de taille imposante du fait de ses enceintes latérales incorporées, fonctionnant à piles, le plus souvent orné de nombreuses pièces chromées, le plus souvent également porté à l'épaule lors de pérégrinations urbaines. Rapidement adopté par la jeunesse new-yorkaise qui découvrait / inventait au même moment tout à la fois le rap, la danse et plus largement la culture hip-hop[3], le *ghetto-blaster* en est ainsi devenu un des symboles. Avec pour double caractéristique sa portabilité et sa puissance sonore, il permet à tout moment et en tout lieu d'exercer sa pratique de la musique comme de la danse ; et, il faut bien le dire, « d'effrayer le bourgeois » : de lui taquiner les oreilles en lui imposant des sonorités non désirées, par là au moins subversives (sans même parler du contenu musical).
Le *ghetto-blaster*, peu étudié dans le monde académique, représente pourtant un moment de l'histoire récente vécu de l'intérieur sur un mode intense, tout à la fois de sociabilité et d'esthétique[4]. Mais aussi vécu de l'extérieur le plus souvent comme une forme d'« interférence sonore » (Goffman, 1973) : de provocation sonore par empiétement « musical » du territoire (auditif) personnel.

Plus tôt, le transistor (tout aussi peu étudié sur le plan académique de ce point de vue) semble avoir connu des usages similaires, si l'on suit ces deux différentes sources[5]. **1/** Au sein du chapitre 4 de *Behaviour in Public Spaces* (Goffman, 1963), chapitre consacré à la distribution de l'attention (c'est-à-dire à la question de l'engagement de soi en public à travers des manifestations de l'attention), Erving Goffman détaille sa conception fine de l'attention et de l'engagement en situation, avec force exemples concrets. Souvent sonores d'ailleurs, comme quand il distingue l'engagement latéral de l'engagement

---

[1] Cette notation, lourde, vise à faire l'économie de l'expression entière : « écoute musicale publique en public ».
[2] Il ne sera pas question ici de ces autres prothèses musicales que sont les autoradios et divers systèmes de sonification des véhicules motorisés : *woofers*, *subwoofers* et autres amplificateurs qui donnent une puissance sonore hors du commun à des véhicules également le plus souvent hors du commun (cf. les *hummers* dans le cas de la culture rap américaine, et plus largement les pratiques de *tuning*). Il ne sera pas non plus question de performances musicales dans l'espace public urbain, comme lors de fêtes ou festivals ; voir à ce sujet, Bordreuil, 2009.
[3] Bien entendu, le développement contemporain de la musique et culture *punk* est également lié au *ghetto-blaster*.
[4] Sur sa part esthétique, il suffit de remarquer l'effort récent des marques pour créer des produits *vintage* de type *ghetto-blaster*, principalement des stations d'accueil pour *iPods* et lecteurs mp3. Plus globalement, et de manière moins anecdotique, voir le beau livre du photographe de presse Lyle Owerko (2010) : *The Boombox Project*. Ce livre, l'un des rares sur le sujet, est constitué de photos et témoignages d'acteurs culturels de l'époque.
[5] Il faut également (au moins) mentionner une brève allusion chez le sociologue de la musique Richard Peterson (1990).

principal : « fredonner pendant le travail et tricoter pendant l'écoute de musique » (p. 43). Si cette distinction est liée à la capacité de l'attention à se dédoubler en fonction des situations et de ce qu'elles requièrent, une distinction proche est plus « sociale » : celle entre engagement dominant et subordonné (p. 44). En effet, elle a trait aux obligations sociales d'engagement de soi au sein d'une situation. C'est au moment d'exemplifier la notion d'engagement subordonné et l'évolution culturelle, temporelle de ses règles, qu'il évoque le cas des adolescents nord-américains : ils auraient actuellement [1963] plus de licence que ceux de la génération précédente, pour le langage comme pour les conduites informelles en public. « Au même moment, la vogue du transistor radio portable a favorisé une source d'engagement subordonné absorbant [absorbing subordinate involvement], car il peut être transporté dans une multitude de situations différentes » (p. 49). Pour attester son propos, Goffman nous offre une de ces notes de bas de page dont il a le secret : à savoir une dépêche Reuters de 1961 à propos de l'interdiction du transistor par le maire de Dijon apparenté de gauche, le chanoine Félix Kir, après de nombreuses plaintes de ses administrés et une visite personnelle à la piscine municipale. « 'J'ai dû sortir', a-t-il dit. 'Je ne pouvais pas supporter la cacophonie du bruit émanant de toutes ces radios – c'était comme un 'champ de foire' » (*Ibid.*).
2/ L'autre source présentant des usages publics du transistor sensiblement comparables à ceux du *ghetto-blaster* est issue de la préface du cinéaste américain Spike Lee au livre d'Owerko (*op.cit.*) : « Cover Ya' Ears » (« Bouche-toi les oreilles », p. 6). Il y situe la genèse de son personnage culte de *Do the Right Thing* (1989), Radio Raheem (*ghetto-blaster* omniprésent, jouant *ad libitum* et à tue-tête « Fight the power » de Public Enemy), dans une des figures de son quartier d'enfance au cœur de Brooklyn. « Joe Radio » avait acquis ce surnom au début des années 1960 car il se tenait en permanence à un coin de rue équipé de son transistor ; c'est alors que Spike Lee a été pour la première fois « introduit au pouvoir de la musique portable » (*Ibid.*).
L'innovation technologique importante que représente le transistor a le plus souvent été lue comme une forme de privatisation de l'écoute de la radio, comparativement à son écoute précédente, collective, devant ce qui était bien souvent l'unique poste familial. Il semblerait en fait que le transistor a non seulement permis le développement de cette privatisation de l'écoute de la radio, mais aussi sa potentielle « externalisation » dans l'espace public, avec tous les troubles de l'urbanité que cela peut occasionner. Cela invite également à chercher à problématiser ensemble la portabilité de la musique et sa potentielle publicisation.

Il importe donc, pour ce qui de l'histoire – qui reste à faire – des provocations sonores / musicales dans les transports en commun et plus largement dans l'espace public urbain, de rapprocher à la fois l'utilisation des transistors des années 1950-60, celle du *ghetto-blaster* dans les années 1970-90 et celle, actuelle, des lecteurs musicaux numériques par le biais du haut-parleur.
En effet, ces différentes innovations sont à replacer dans la série des parades technologiques inventées au cours de la modernité culturelle pour contrer l'irrécupérabilité sonore : un son ne peut être « touché » ni « tenu », à peine émis il est déjà enfui. Depuis l'invention du phonographe en 1877, jusqu'à l'actuel format numérique par lequel tend à s'éprouver de plus en plus le rapport à la musique, se trouve ainsi en jeu un processus de miniaturisation du son. Dans l'histoire culturelle, ces miniaturisations constituent autant de ruptures, plus précisément de leurres auriculaires qui « re-présentent » le sonore ou le musical, sans nécessiter de le

transporter avec soi – comme cela le restait auparavant[6]. A partir du transistor, trois facteurs s'agrègent : la **portabilité de la musique** en tout lieu ; l'**individualisation de l'écoute** (dans la chambre, avec des oreillettes, etc.) ; mais aussi **sa potentielle publicisation**. Ces trois facteurs forment la dynamique actuelle par laquelle les technologies de privatisation de l'écoute musicale se trouvent « re-localisées » dans l'espace public (Giddens, 1994).

Une enquête devrait alors s'attacher à analyser tous les versants de cette dynamique, en particulier ce qui apparaît comme un contraste de perception (et de sanction sociale) entre deux pratiques *a priori* similaires : l'écoute musicale (en) publi(c)que telle que pratiquée (par exemple) par des amateurs de rap dans les transports en commun, et par d'autres « jeunes » dans d'autres espaces – pensons par exemple aux pelouses urbaines aux beaux jours. D'un côté, une réprobation quasi unanime ; de l'autre côté : plus forcément la même sanction sociale, d'un laisser-faire jusqu'à l'éventuelle promotion de la pratique comme signe positif d'une sociabilité juvénile. Ce retournement a plusieurs explications : le son sur les pelouses n'est plus enfermé comme dans l'espace confiné de la rame, il se dilue dans l'étendue et le volume du plein air. Les co-présents, les autres occupants de ces pelouses ne sont pas non plus tenus à la promiscuité des transports en commun. Enfin, au-delà de styles musicaux potentiellement différents, l'origine sociale (voire ethnique) supposée des auteurs de ces pratiques n'est pas non plus la même ; pour le dire vite : « étudiants » versus « jeunes des quartiers paupérisés ».

Un tel exemple confronte à plusieurs dimensions importantes des sons en société ; il montre déjà comment données sociales, situationnelles et spatiales interagissent de manière déterminante dans l'émergence de troubles sonores, voire de mobilisations sensibles. Il montre encore que la qualification sous « bruit » n'est qu'un versant possible de la description de ces sons : le versant positif, comme signe de sociabilité, reste aussi possible[7].

Do the Right Thing (Spike Lee, 1989) : musique, chaleur et bavure

Au sein d'un tel cadre général de réflexion, cet article entend se focaliser sur un artefact, le *ghetto-blaster*, pour sa position centrale dans la dynamique pointée ; et sur l'un des seuls films à lui donner un rôle de premier plan : *Do the Right Thing*. Après l'avoir présenté succinctement, nous proposerons une analyse progressive de la place de la musique dans le film, pour mieux nous pencher sur ce qu'un tel film peut nous dire des pratiques d'écoute musicale (en) publi(c)que, et plus généralement sur ce que celles-ci pointent à propos de l'interaction.

Do the Right Thing met en scène les vingt-quatre heures de la plus chaude journée de l'été new-yorkais au sein d'une petite communauté essentiellement africaine-américaine de Brooklyn, Bed-Stuy. Cette journée a lieu un samedi : quand personne ne travaille sauf les employés de la pizzéria de Sal, ainsi que l'épicerie coréenne située en face. Le film suit, en temps et température quasi-réels, les tribulations de plusieurs personnages de ce quartier, pour nous mener inéluctablement ou presque jusqu'à la tragédie finale : l'assassinat d'un jeune par la police et l'émeute consécutive. Sal (Danny Aiello), italo-américain à la cinquantaine, tient donc la pizzéria du quartier, aidé ce jour par ses deux

[6] Selon les travaux anthropologiques de Jacques Cheyronnaud (2009), qui le premier a problématisé ces aspects.

[7] Voir sur ce point : Augoyard, 2004.

fils, Vito (Richard Edson) et Pino (John Turturro) ; le livreur est un jeune africain-américain d'une vingtaine d'années, Mookie (Spike Lee). Vito et Mookie sont amis, tandis que les relations sont beaucoup plus conflictuelles avec Pino, unanimement suspecté de racisme. Les autres personnages rencontrés régulièrement sont Buggin'Out (Giancarlo Esposito), un ami de Mookie qui va rapidement reprocher à Sal de ne pas afficher d'africain-américain sur son « Wall of Fame » rempli de photos de gloires italo-américaines (Franck Sinatra, Robert De Niro, Sylvester Stallone, etc.) ; Radio Raheem (Bill Nunn), un autre ami de Mookie qui se déplace donc dans le quartier inlassablement muni de son *ghetto-blaster* hurlant « Fight the Power » de Public Enemy ; Tina (Rosie Perez), la compagne latino-américaine de Mookie, qui lui reproche en langage fleuri de ne s'occuper ni de leur fils Hector ni d'elle ; Da Mayor (Ossie Davis), vieil ivrogne à la recherche de quelques dollars pour payer ses bières, mais aussi à la recherche de la bienveillance (et plus si affinités) de Mother-Sister (Ruby Dee), la vieille dame digne qui surveille le quartier depuis son perron ; Mister Senor Love Daddy (Samuel L. Jackson), l'animateur de la radio que tout Bed-Stuy écoute – We Love Radio –, et qui observe et commente sur les ondes la vie du quartier depuis la grande baie vitrée de son studio ; Smilley (Roger Guenveur Smith), un autre jeune adulte africain-américain du quartier, bègue, retardé mentalement, qui erre dans les avenues pour vendre sa photo historique de Martin Luther King et Malcolm X ensemble, en écoutant au walkman leurs discours ; etc.
Tout ce petit monde se rencontre au gré des pérégrinations de Mookie (ses livraisons de pizzas étirées dans le temps…) dans le quartier, d'abord sur le ton général de la comédie avec en point d'orgue les tentatives festives de rafraichissement collectif, notamment par l'ouverture pirate d'une bouche d'incendie. Mais progressivement, le film verse dans la tragédie à mesure que la chaleur produit ses effets sur les corps (fatigue et nervosité) : les interactions tournent de plus en plus à l'aigre, et les inimitiés personnelles prennent des tournures raciales. Notamment, rejetés par le reste de la communauté, Smilley, Buggin' Out et Radio Raheem finissent par s'allier contre Sal : une dispute éclate en soirée dans la pizzéria, Sal détruit le *ghetto-blaster* de Radio Raheem et cela devient une bagarre acharnée avec menaces de mort. La police intervient et tue Radio Raheem devant tous les présents. A partir de là, rien ne semble pouvoir empêcher l'escalade de violence : l'émeute qui s'ensuit et prend d'abord pour cible la pizzéria de Sal (qui finit détruite par les flammes), puis les policiers et pompiers venus en secours. Le lendemain, au milieu des décombres, une nouvelle chaude journée commence pour la communauté de Bed-Stuy, sans pizzéria ni Radio Raheem, mais avec de nouvelles certitudes pour certains des protagonistes.

Do the Right Thing est un de ces films dont on a beaucoup parlé au moment de leur sortie – et dont on continue à parler –, de manière passionnée, comme rarement dans l'histoire des films populaires[8]. Aux USA surtout, mais aussi en France (notamment dans le contexte cannois où le film était en compétition, et surtout rétrospectivement avec

[8] Pour un observateur averti de la culture hip-hop, cela n'est guère surprenant : des commentaires comparables (en quantité et qualité) ont accompagné la naissance et le développement du rap, aux USA comme en France (Pecqueux, 2007). Parmi l'abondante littérature académique sur *Do the Right Thing*, voir spécifiquement sur sa musique : Johnson, 1993.

l'éclosion de films et cinéastes « de banlieue »[9]). La réputation sulfureuse de ce film, pour le meilleur comme pour le pire – les éloges comme l'aversion la plus totale – tient à une multiplicité de facteurs : un cinéaste africain-américain traitant le plus explicitement qu'il soit des relations interraciales dans l'Amérique des années 80 (celle des présidents libéraux Reagan et Bush père ; mais aussi celle du maire démocrate de New-York Edward Koch, brocardé tout au long du film) ; utilisant à plein volume le rap « naissant » dans sa version la plus dure, *hardcore* (avec Public Enemy hurlant « Fight the Power » à longueur du film) ; et proposant une scène d'émeute dite « raciale » dans un quartier à majorité africaine-américaine ; etc. Il faudrait encore citer au moins le fait que ce cinéaste, à travers les interventions médiatiques liées à la promotion du film, a sans doute contribué à donner une lecture beaucoup plus univoque de son film que ce que ce dernier lui-même met en scène[10].
A le revoir aujourd'hui, plus de vingt ans après sa sortie, on ne peut manquer d'être surpris par la réputation sulfureuse qui continue à être attachée au film (et la radicalité et l'importance des discussions qu'il a pu susciter), au regard de la modération globale de son propos. Loin de son étiquetage comme révolutionnaire et/ou immoral et/ou afrocentré, il est possible d'y entendre une voix politique apaisée : comme un appel à un mieux-vivre ensemble, entre toutes les communautés ethniques. Comme le remarque Paul Schrader (scénariste et réalisateur américain) au plus fort de la polémique sur le film : « Je trouve que le film est marqué par une retenue et une responsabilité extraordinaires » (*The New-York Times*, 9 juillet 1989)[11].

Des pratiques musicales enchâssées dans une forme de vie, Bed-Stuy

---

[9] Surtout *Métisse* (1993) de Mathieu Kassovitz, qui s'inspire explicitement de Spike Lee (version *She's gotta have it* (*Nola Darling n'en fait qu'à sa tête*), 1986). Plus largement, *Do the Right Thing* est avec *Colors* (Dennis Hooper, 1988) l'un des premiers d'un genre en devenir, les *hood movies* ; suivront *Boyz N the Hood*, *New Jack City*, *Menace II Society*, etc. Pour une récente analyse de ce mouvement, voir : Bonnet, Mpondo-Dicka, 2012.
[10] Dans ces interventions médiatiques, l'acrimonie de Spike Lee augmente à mesure que les récompenses s'éloignent pour ce film pour lequel il nourrissait manifestement beaucoup d'ambitions. A Cannes, c'est *Sex, lies and videotapes* (Steven Soderbergh) qui remporte la palme d'or ; et aux Oscars, en 1990, *Driving Miss Daisy* (Bruce Beresford) est sacré « meilleur film » alors qu'il donne une autre image – disons plus « traditionnelle » – des africains-américains : celle du « bon chauffeur noir » de la « bonne maîtresse blanche ». Spike Lee se montre également excédé par les critiques du film qui s'émeuvent plus de la destruction d'une pizzéria que du meurtre d'un jeune noir, et semblent ainsi pour lui préférer la propriété privée (blanche) à la vie humaine (noire). Ainsi, dans ces interviews, il dit systématiquement se ranger du côté de Malcolm X plutôt que de celui de Martin Luther King, alors que le film les met côte à côte, dos à dos au sein du générique final reproduisant deux citations : l'une du révérend King condamnant toute violence, l'autre de Malcolm X la justifiant quand elle est défense de soi et des siens.
[11] Il poursuit : « Je me souviens que quand j'étais jeune et très en colère, j'ai écrit ce film, *Taxi Driver*. Spike Lee n'a pas ce privilège », sous-entendu : du fait de son appartenance raciale.

Avant d'en venir à la question du sens (au moins sonore) du film, soulignons le rôle particulier qu'y joue la musique. En effet, elle irrigue *Do the Right Thing* dans toutes ses dimensions : déjà par son omniprésence, sauf au cours de certains dialogues, et sauf chez Sal, comme il le dit à Radio Raheem lors de sa première venue dans la pizzéria, *ghetto-blaster* hurlant : « Tu viens chez Sal, pas de musique. Pas de rap, pas de musique ». Elle fait ainsi partie de nombreuses situations et en accompagne d'autres à titre de bande son : donc aussi bien musique diégétique qu'extra-diégétique[12]. Du côté de cette dernière, il s'agit d'un jazz « traditionnel » joué par l'orchestre – The Natural Spiritual Orchestra – que dirige Bill Lee, le père du réalisateur, accompagné du saxophoniste Branford Marsalis ; on y entend principalement des ballades axées sur des claviers et/ou des cordes. Enfin, la musique est également un des personnages centraux du film dans la mesure où elle participe pleinement du scénario, jusqu'à précipiter l'intrigue en causant et la bavure et l'émeute (nous y reviendrons). Elle acquiert ce statut de personnage central du film à travers Radio Raheem et Mister Senor Love Daddy, c'est-à-dire ceux qui transportent la musique dans les situations (qui en font une musique d'écran, diégétique) : le premier par son *ghetto-blaster*, le second par les disques (le plus souvent de « Great Black Music », même si la salsa est également représentée) qu'il diffuse sur la radio du quartier. Ainsi, schématiquement, se dégagent des tendances : We Love Radio et son choix éclectique en intérieur (magasins et appartements qui la diffusent), Public Enemy en extérieur (sur le parcours de Radio Raheem), le Natural Spiritual Orchestra quand ne sont pas écoutées ces musiques[13].

Une des premières présences musicales dans le film[14] est un clin d'œil à l'artefact qui va contribuer au déclin du *ghetto-blaster* par la ré-individualisation de l'écoute musicale, le *walkman* (inventé par Sony en 1979). Il s'agit de l'arrivée matinale de Sal et ses fils à la pizzéria en Cadillac. A peine descendu de voiture, Sal demande à Pino de passer un coup de balai sur le trottoir ; Pino répercute la demande sur son frère Vito, dont il présume que, par son écoute du walkman, il n'a pas entendu que l'ordre de Sal s'adressait en fait à lui. De fait, Vito lui demande de répéter, ce que Pino fait deux fois en criant de plus en plus fort pendant que Vito enlève ses écouteurs : « Papa, chaque fois que tu demandes quelque chose à Pino, il me dit de faire ce que tu lui as dit »[15]. Belle illustration du principe de préoccupation que nous avons cherché à mettre en évidence pour les auditeurs-baladeurs, à l'encontre de l'image de la bulle hermétique (Pecqueux, 2009), principe selon lequel les auditeurs-auditeurs restent en quelque sorte aux aguets : certes souvent dans leur écoute musicale, mais pour une part (variable) également dans le monde partagé de l'espace public. Ici, Pino aurait mieux fait de ne pas présumer que Vito n'entendait rien, et Vito n'avait presque pas besoin d'enlever les écouteurs et de faire répéter à son frère puisqu'il partageait bien le même monde auditif que son frère et son père.

---

[12] Distinction que Michel Chion (1995) rebaptise musique d'écran vs. musique de fosse.
[13] Voir aussi Moore, 2009-2010, p. 193.
[14] Après le générique (la danseuse de hip-hop Rosie Pérez – qui joue Tina – performant une chorégraphie énergique sur la chanson de Public Enemy), et après le réveil progressif des habitants du quartier par le biais de Mister Senor Love Daddy.
[15] Il est intéressant de noter que le documentaire « Making of » du film, inclus dans le Dvd et réalisé par Saint-Clair Bourne, montre une première version de cette même scène où Vito porte les écouteurs autour du cou et non vissés sur les oreilles.

Au-delà de cette anecdote, il ressort de la problématisation esquissée ci-dessus que l'écoute musicale (en) publi(c)que ne correspond pas à un surgissement de nulle part mais plutôt à un aboutissement provisoire de modes de vie populaires, qui ont commencé à s'exercer avec le transistor voire l'autoradio. Le film suggère que cet enracinement dans des modes de vie populaires dépasse les seuls artefacts musicaux pour englober ce qu'Ori Schwarz (2011) appelle un « habitus sonore », à savoir une habitude à vivre sinon dans / par le bruit, du moins dans / par un volume sonore relativement élevé – le volume sonore des conversations étant par exemple diversement distribué selon l'appartenance sociale –, et une habitude incorporée tôt au cours de la socialisation. Cela pointe une des dimensions – sonore – de l'ordre sensible de l'interaction[16].
Elle se manifeste par exemple dans la scène au cours de laquelle Tina adresse une nouvelle demande de baby-sitting à sa mère pour son fils. C'est l'occasion d'une dispute entre elles dans la cuisine : elles se crient dessus l'une l'autre pendant qu'on entend déjà le son d'un poste de télévision. Elles se poursuivent dans la pièce attenante en continuant à hurler pendant que Tina prend son fils dans les bras : il dort à points fermés malgré le niveau sonore ambiant. Tina finit par aller s'isoler avec lui dans sa chambre, tout en insultant également le père d'Hector (Mookie) ; l'enfant dort toujours, imperturbablement. Cela se répète le lendemain matin, au lit, lors d'une dispute entre Tina et Mookie avec Hector dormant entre eux. Cet enfant est rendu dans le film imperméable au bruit, voire : une pure victime du bruit, car lui-même n'en émet jamais. Si Spike Lee s'éloigne ici délibérément du réalisme (comme à de nombreux autres moments du film, dont une lecture strictement réaliste échouerait à coup sûr), il n'en pointe pas moins certaines tendances des modes de vie dans un quartier tel que Bed-Stuy.

Le film prend également soin de préciser un autre élément des villes contemporaines, surtout américaines, à savoir le statut particulier de l'espace public : « propriété » de la communauté qui l'occupe. Cela ne signifie pas que la communauté y dicte ses lois, mais qu'elle imprime un certain style de vie, en valorisant certaines pratiques et en sanctionnant d'autres ; les institutions s'en accommodent le plus souvent, dans certaines limites. Ainsi, quand des adolescents piratent une bouche d'incendie pour se livrer à des jeux d'eau collectifs sous la canicule, jusqu'à inonder la Cadillac d'un blanc qui passe par là, les deux policiers qui interviennent rient de la farce et sermonnent mollement la communauté. L'accommodement des institutions n'est bien entendu plus de mise quand survient l'incendie de la pizzéria de Sal : les frontières de l'acceptable ont alors été franchies. Et ce n'est pas un hasard si c'est à ce moment que se réaffirme le statut de l'espace public (et les éventuelles luttes qu'il occasionne). Ainsi, alors que pompiers et forces de police se déploient sur les lieux de l'incendie face à une foule séditieuse toujours présente, un policier s'adresse à elle au mégaphone : « S'il vous plaît dispersez-vous » ; la foule lui répond en scandant à plusieurs reprises « Coward Beach »[17]. Le

[16] Pour une récente analyse de cet ordre sensible dans le cas des dispositifs de participation citoyenne, voir Berger, 2011.
[17] Jeu de mot entre la lâcheté et la référence à un événement survenu en décembre 1986 dans le quartier new-yorkais d'Howard Beach : trois jeunes noirs sont battus à la sortie d'une pizzéria par un groupe d'une dizaine de blancs du quartier armés de battes de baseball, et pris en chasse, ce qui provoque le décès de l'un d'entre eux, renversé par une

policier reprend : « Dernier avertissement, rentrez chez vous s'il vous plaît » ; Mookie lui rétorque le plus explicitement possible : « On est chez nous ! ». Cela renvoie en outre à cette notion américaine, polysémique, de « home », présente dans tant de productions culturelles (cinéma, littérature, philosophie, etc., jusqu'au titre du dernier roman de Toni Morrison, 2012) : le « chez-soi » qui excède largement les murs de la maison.

A partir de ce double contexte – des modes de vie volontiers bruyants et une mainmise relative de la communauté sur son environnement –, il est possible de mieux saisir le statut des pratiques d'écoute musicale (en) publi(c)que dans le film. En effet, on y voit des sanctions différentes les accompagner ; cela signifie qu'à l'instar des autres pratiques réalisées dans l'espace public de Bed-Stuy, elles sont enchâssées dans une forme de vie. Au sens wittgensteinien, bio-anthropologique (tout à la fois naturel et culturel)[18] : une forme de vie est issue (et se reconnaît dans) de pratiques régulières, qui finissent (à force de répétitions) par devenir naturelles à ceux qui les réalisent. De telles pratiques se manifestent à plusieurs échelles d'observation : aussi bien au niveau de l'espèce humaine que de ses différents groupes. Elles correspondent ainsi au lieu d'émergence et de manifestation de nos accords ; ces accords ne sont pas fondés en raison, par consensus des opinions, mais par consensus des pratiques, dans la forme de vie. De ces accords dans la forme de vie naissent en outre, par conséquent, de potentiels désaccords : les sanctions visant les pratiques qui contreviennent ou simplement s'écartent trop des pratiques régulières, sur (et par) lesquelles on s'est accordé[19].
Dès lors, vis-à-vis des pratiques d'écoute musicale (en) publi(c)que, deux principales sanctions, contrastées, émergent dans Bed-Stuy : **1/** un laisser-faire bienveillant quand il s'agit d'écouter au *ghetto-blaster* entre amis et à un volume sonore raisonnable la voix de la communauté, Mister Senor Love Daddy et ses choix musicaux éclectiques. **2/** Une réprobation collective, quasi-unanime, quand l'écoute se fait au volume sonore maximum et ne concerne qu'une seule chanson ressassée en boucle, d'autant plus qu'il est question d'un rap agressif (*hardcore*) de Public Enemy.
Bref, dès le début et tout au long du film – sauf il deviendra *in fine* le martyr de Bed-Stuy – Radio Raheem est pour les membres du quartier le symptôme d'une pathologie sociale, la manifestation de la « folie dans la place » (Joseph, 1998, p. 86-92) ou des ratés de l'expérience (ses *going wrong*, examinés par J.L. Austin comme E. Goffman ; voir Laugier, 2008)[20]. Pour Spike Lee, il est clairement pathologique ; cela ressort de son portrait de Joe Radio (*in* Owerko, *op.cit.*), de divers commentaires qu'il a pu faire (« Radio Raheem, comme la grande majorité de la jeunesse noire, est une victime du matérialisme et d'un sens des valeurs mal placé » (*in* McKelly, 1998), ou encore de son nom dans la version française : Radio Barjot. Dans le film, cette sanction est plus largement perceptible dans

---

voiture – Michaël Griffith, 23 ans. Spike Lee s'en est explicitement inspiré pour *Do the Right Thing*.

[18] Cette notion est présente dans toute sa seconde philosophie ; renvoyons au moins aux *Investigations philosophiques* (1961). Cette lecture bio-anthropologique de la notion est réalisée par de nombreux commentateurs, au premier rang desquels Stanley Cavell.

[19] On saisit la proximité avec le modèle durkheimien des sanctions diffuses, tel que développé par Ruwen Ogien (1990).

[20] Zizek (2003-4, p. 29-30) en fait même un idéal-type du « harcèlement culturel » qui veut imposer sa « jouissance excessive et gênante » aux autres – même si pour Zizek cela pointe une dérive de nos sociétés, incapables d'accepter l'Autre et son altérité (donc sa jouissance, « par définition, excessive »).

la façon dont les habitants du quartier accueillent systématiquement Radio Raheem : tous le moquent plus ou moins explicitement, nombreux sont ceux qui lui demandent d'arrêter sa musique, etc. En fait, seuls Buggin'Out et Mookie le saluent normalement, comme un autre habitant du quartier. Et seul Mookie occasionne chez lui un comportement civil, c'est-à-dire baisser très nettement le volume sonore pour entamer une conversation – l'une des seules véritables conversations qu'il tiendra, d'ailleurs, l'autre étant un hilarant achat de piles dans l'épicerie coréenne (alors que ses piles sont hors-service, donc qu'il ne peut plus écouter sa musique) et la dernière a lieu de nuit avec Buggin'Out, en mode quasi crié même si le volume sonore du *ghetto-blaster* est moins fort que d'habitude. A cette occasion, même Buggin'Out lui demande implicitement de « changer de disque »[21].

Feu de camp ou orage sonore ?

Ces deux types de sanctions pour des pratiques musicales a priori similaires (l'écoute au *ghetto-blaster* dans l'espace public) dessinent deux modèles différents d'usage de l'artefact : celui du feu de camp de sonore vs. celui de l'orage sonore. **1/** L'expression de « feu de camp sonore » [*sonic campfire*] est issue du livre d'Owerko (*op.cit.*, p.13) ; il s'agit selon lui d'une idée forgée avec Fab 5 Freddy (graffiti artiste new-yorkais de la première heure et présentateur de l'émission culte de MTV : « Yo ! MTV raps » à partir de 1988). Elle transposerait dans l'espace urbain des pratiques de plage des hippies (avec guitare, djembé, etc.), « avec des gens qui se rassemblent autour, ce qui génère du dialogue, des débats, de la chaleur » (*Ibid.*). Cette idée est reprise dans le même livre (p. 154) par Don Letts, musicien anglais proche des différentes contre-cultures londoniennes et new-yorkaises (punk, hip-hop, reggae). **2/** L'orage sonore renvoie à la déflagration qui surprend celui qui est exposé, victime des mobilités du porteur de *ghetto-blaster*. Car l'orage souvent se déplace, à la différence du feu de camp marqué plutôt par une station immobile. Dans le cas de *Do the Right Thing*, l'expression d'orage réfère en outre à la question centrale des effets de la chaleur sur les protagonistes.
Il ne s'agit pas d'une opposition entre des pratiques définies a priori, clairement circonscrites, mais d'une échelle le long desquelles les pratiques d'écoute musicale (en) publi(c)que peuvent se déplacer. La citation du groupe de rap français Ministère des Affaires Populaires en exergue de l'article en est une bonne illustration, « Peace Unity à coup d'ghetto-blastter (…) Faire péter les watts comme un acte humanitaire » : la musique par l'intermédiaire du *ghetto-blaster* y est valorisée comme facilitatrice de sociabilités positives, tout en empruntant le vocabulaire de l'agression (sonore) ; bref, feu de camp et orage y sont réunis. Une telle échelle rappelle également combien les sons, en situation, ne sont jamais ou presque qualifiés comme tels (de manière neutre, objectivante), mais toujours ou presque selon une évaluation (positive ou négative), et une évaluation qui peut fluctuer, par exemple de « bruit » à « musique » (Pecqueux, 2012).
La question d'un sens politique de ces pratiques mérite en outre d'être posée, comme le fait le musicien hip-hop américain DJ Spooky dans le livre d'Owerko (*op.cit.*, p.61) : « Le

[21] « [BO] _ T'as que ça comme cassette ?
[RR] _ T'aimes pas Public Enemy mec ? C'est le kif !
[BO] _ J'adhère mais t'écoutes que ça… ?
[RR] _ J'aime rien d'autre »

ghetto-blaster a démocratisé le son [la musique]. Cela l'a rendu disponible où que vous soyez, et cela a fait de la rue le théâtre du paysage sonore que vous vouliez lui donner. (…) Mais la démocratie est bruyante, sonore, chaotique – et les opinions ont des conséquences », la première étant de pouvoir occasionner des sanctions sociales (voire institutionnelles), des désaccords et parfois des luttes.

La scène entre un groupe de jeunes latino-américains et Radio Raheem illustre parfaitement cette échelle et ses déplacements, jusqu'aux luttes potentielles pour la maîtrise sonore de l'espace public urbain. En milieu de journée, après avoir été livré par Mookie, Mister Senor Love Daddy sélectionne un morceau de salsa (« Tu y yo » de Rubén Blades) dédicacé par Mookie à Tina. Pendant qu'on entend la musique, la caméra se déplace du studio dans la rue, pour se poser devant un groupe de jeunes latino-américains assis sur les escaliers d'un perron d'immeuble : ils écoutent la radio depuis un *ghetto-blaster* trônant sur le toit de la voiture garée en face d'eux et valident avec enthousiasme, en espagnol, ce choix musical. Le volume sonore est modéré. On entend alors Public Enemy puis on voit Radio Raheem venir se poster face à eux, avec un volume nettement supérieur. Les jeunes latino-américains lui crient « Pas si fort ! Je veux écouter ma salsa ! ». L'un d'eux, Steevie, demande aux autres de se calmer et défie Radio Raheem en allant augmenter le son de son appareil ; désormais, la salsa domine. Steevie toise du regard Radio Raheem, qui pousse au maximum le volume sonore de son *ghetto-blaster* : Public Enemy masque à nouveau la salsa. Steevie le regarde désabusé et, malgré les encouragements de ses amis, éteint le son en soufflant : « T'as gagné ». On voit alors Radio Raheem (et on entend Public Enemy) s'éloigner en levant le poing en l'air ; un enfant noir lui court après et lui tape dans la main. On réentend alors la salsa ; les jeunes latino-américains, énervés, suivent Radio Raheem du regard sous les insultes : « Pendejo ! [crétin] Moricon ! [connard] ».
Cette description rapide de la scène donne une idée de la façon de filmer de Spike Lee dans *Do the Right Thing* : la caméra suit la musique (du studio à la rue), voire l'audition de la musique précède les mouvements de la caméra. Comme quand Radio Raheem « apparaît » souvent d'abord par l'intermédiaire de Public Enemy : on l'entend avant qu'il n'entre dans le champ de la caméra. Tout cela situe bien l'importance de la musique dans le film, jusqu'à guider parfois la caméra. On voit également dans cette scène les deux modèles d'usage de l'écoute musicale (en) publi(c)que : le feu de camp sonore des latino-américains qui manifestement ne gêne personne ; l'orage sonore de Radio Raheem, aussi inattendu que désagréable pour les personnes exposées ; la lutte qui s'ensuit, faisant passer les latino-américains du côté de l'orage sonore également ; et finalement la seule sanction positive du film donnée aux pratiques musicales de Radio Raheem, par le biais d'un enfant qui salue le vainqueur de cette joute.

Il reste pour le présent propos à analyser une conséquence possible pour un orage sonore, à savoir, devant des témoins ébahis, la destruction par Sal à la batte de baseball du *ghetto-blaster* de Radio Raheem : sa réduction littérale au silence (le seul véritable du film, celui où le spectateur entend les acteurs respirer), et le déchaînement consécutif de violence. Pour comprendre cela, il faut souligner qu'un des éléments centraux de dénonciation du film concerne l'absence de reconnaissance réciproque, entre individus et entre communautés. Or cette reconnaissance est aussi, et parfois d'abord, auditive : pour reconnaître l'autre, il faut l'entendre, le laisser parler (s'exprimer) ; se contenter de le voir (par exemple à travers une des nombreuses baies vitrées du film) ne permet pas de se départir de ses préjugés initiaux (ethniques, sociaux, etc.).

Une scène parmi d'autres rend manifeste ce point : celle où la voiture des deux policiers blancs passe au ralenti devant les trois *corner men* noirs[22], sous une chaleur accablante (perceptible par une lumière écrasante, un soleil se réfléchissant dans les lunettes de soleil, la fermeture des vitres de la voiture suggérant le fonctionnement de la climatisation, etc.). Les deux groupes se toisent longuement et soufflent la même insulte réciproque sans s'entendre, « What a waste ! » (« ordure » / « gâchis ») ; le « gâchis » n'étant finalement sans doute pas ailleurs que dans l'incapacité des uns et des autres à se reconnaître.

Une des dérives possibles de l'absence de reconnaissance auditive réciproque se concentrerait alors chez Sal, qui est tout au long du film présenté en quelque sorte comme un prototype de l'intolérance au bruit. Dès la première scène où il apparaît (cf. supra), il conclut ainsi une dispute entre ses deux fils : « Fermez-là tous les deux ! (…) Je vais tuer quelqu'un aujourd'hui ». Au cours de sa deuxième scène, dans la pizzéria, il adresse les mêmes mots à Pino et Mookie qui se querellent verbalement : « Fermez-là tous les deux ! » ; si Vito intervient : « Toi aussi Vito ! » ; quand la dispute reprend : « Hé ! Hé ! Qu'est-ce que j'ai dit !?! ». Nous avons également évoqué la première venue de Radio Raheem dans la pizzéria, *ghetto-blaster* hurlant : « Tu viens chez Sal, pas de musique. Pas de rap, pas de musique ». Et effectivement, toutes les scènes dans la pizzéria sont dénuées de la moindre musique – même pas celle, extradiégétique (hors situation), du Natural Spiritual Orchestra). Encore : lors de la scène de la destruction du *ghetto-blaster*, alors que Sal et Buggin'Out se hurlent des insultes réciproques sous un déluge de Public Enemy, c'est Radio Raheem que Pino interpelle pour lui demander d'arrêter – comme s'il savait que les insultes de Buggin'Out faisaient moins de mal à son père que la musique de Radio Raheem ; etc.
Avec Sal comme parangon d'intolérant au bruit, tout ou presque est réuni pour que le film finisse mal : pour que Radio Raheem se jette sur Sal et le menace de mort ; que les policiers commettent la bavure irréparable ; que le quartier, abandonnée à une foule ébahie de ce qu'elle a vu, s'embrase… Avec Sal la démocratie n'est ni « bruyante » ni « chaotique » (*loc.cit.*), et si elle le devient, c'est la batte de baseball qui finit par parler. Il suffit de lire les faits divers de n'importe quel journal local des démocraties contemporaines : ils regorgent de plaintes liées au bruit de voisinage, voire de sordides homicides consécutifs à des demandes de silence non satisfaites. Bien sûr, Radio Raheem est pathologique[23] : à Bed-Stuy comme ailleurs, on n'entre pas dans une pizzéria avec un *ghetto-blaster* hurlant, d'autant plus quand on est censé venir y porter une revendication (orner le Wall of Fame de Sal d'héros africains-américains). Mais le film montre que Sal est tout aussi pathologique : à Bed-Stuy comme ailleurs, et même dans « sa » pizzéria, on ne détruit pas le *ghetto-blaster* d'un jeune client à coup de batte de

---

[22] Trois hommes noirs qui passent la journée presque au croisement des deux avenues, assis sur des chaises pliantes sous un parasol, à deviser ensemble à coup de vannes rituelles (à connotation sexuelle et/ou ethnique) et autres propos de « coin de rue ».
[23] Pour finir de s'en convaincre : la scène de discussion entre Buggin'Out et Radio Raheem évoquée ci-dessus tourne vite autour de Sal (et aboutit sur leur alliance scellée avec Smilley pour lui demander des comptes, et donc sur le déchainement final de violence) ; quand Buggin'Out prononce le nom de Sal, Radio Raheem réagit immédiatement : « J'étais à deux doigts de le frapper aujourd'hui. Il me dit à moi, Radio Raheem, de baisser mon son. Bordel, sans dire s'il te plaît ! Il se prend pour qui ? Don Corleone ? Putain ! ».

baseball, d'autant plus quand on vient d'éructer une litanie d'injures raciales (et de ce fait retourner contre soi les autres clients présents : un groupe d'adolescents noirs favorables à Sal au début de la querelle).

Musique et embardées de l'interaction

Pour conclure, on retrouve là l'axiome d'Isaac Joseph (*op.cit.*) : la « folie dans la place » est tout autant « folie de la place » : confiance et routines d'interactions (ce qui fonde la forme de vie et ses accords) sont vulnérabilisées par les embardées d'un agent tel que Radio Raheem. Répétons-le : la pathologie sociale est tout autant du côté de Sal et des policiers que du sien. On comprend alors pourquoi les sociologies de l'interaction – Goffman le premier – ont tant insisté sur ses échecs, ses dysfonctionnements ; et pourquoi ceux-ci émergent souvent de l'incapacité des interactants à distribuer leur attention de manière adéquate à ce que la situation exige d'eux. Radio Raheem souhaiterait avoir un engagement dominant (tenir une conversation avec Sal, lui communiquer une revendication) en même temps qu'il écoute son *ghetto-blaster* à plein volume : en même temps qu'il impose une autre focalisation de l'attention à chacun des présents. En d'autres termes : chercher à tenir un engagement principal nécessite de faire passer le ou les autres engagements à l'arrière-plan, comme engagement(s) subordonné(s)[24] ; or, Radio Raheem confond ces niveaux d'engagement en attendant de ses interactants qu'ils puissent tenir (se laisser imposer) plusieurs engagements principaux à la fois. La folie (et plus largement la pathologie) de l'interaction apparaît alors comme une perte de la capacité à distribuer l'attention : « Le fou est celui qui fragilise l'univers des activités ordinaires de coopération et qui met à mal la syntaxe des conduites », qui normalement s'autorégulent à partir de la réciprocité des perspectives (Joseph, 2007, p. 193)[25]. Notamment, Radio Raheem ne serait pas pathologique s'il s'adonnait à une activité réparatrice rituelle en cours d'interaction : s'il reconnaissait qu'il n'est pas possible de porter une revendication dans un orage sonore, baissait ou stoppait le son et s'en excusait. Cela rappelle également l'importance de la dimension sensible de l'interaction, notamment pour saisir comment les participants réalisent – en situation – le partage entre normal et pathologique. Enfin, cette analyse tend à pointer que l'échelle proposée entre feu de camp et orage sonore (ainsi que les sanctions associées) rejoint les grands principes d'organisation de l'ordre de l'interaction, jusqu'à sa vulnérabilité intrinsèque.

Pour conclure sur le film : le sursaut désabusé de la foule est une affirmation forte mais totalement inutile de la supériorité de la vie humaine sur la propriété privée ; totalement inutile car incapable de ramener Radio Raheem à la vie, ni de changer les conditions de vie dans le quartier. Le lendemain matin, il ne reste que deux solutions : **1/** chercher à continuer à vivre dans la dignité – comme Mookie partant prendre soin de son fils après avoir soutiré son argent de la semaine à Sal, ou Mother-Sister veillant sur Da Mayor ; **2/** et/ou s'engager dans le changement politique – Mister Senor Love Daddy appelant à voter contre Ed Koch aux élections municipales qui approchent.

---

[24] Dans le vocabulaire de Michaël Polanyi, c'est la distinction entre attention focale et subsidiaire, qui sont des formes d'attention mutuellement exclusives (1974, p. 56).

[25] On l'aura compris, la conception de la pathologie de l'interaction engagée ici est emprunté à la (re)lecture de l'œuvre d'Erving Goffman réalisée par Isaac Joseph ; voir également Querrien, 2007, p. 47.

La focalisation exclusive ici sur la musique ne doit pas faire croire qu'elle seule ferait comprendre le film ; il faut en effet compter avec deux autres dimensions ambiantales ou configurations sensibles élevées également au rang de personnage central : la chaleur de cette journée ; les arrangements de visibilité dans le quartier (ses baies vitrées). C'est en mêlant ces différents éléments sensibles (ainsi que le film le fait explicitement), et en les mêlant avec la progression de l'intrigue, qu'il devient possible de comprendre comment, à partir d'un orage sonore (représenté à la fois par le rap de Public Enemy hurlant sa rébellion et les effets de la chaleur sur les différents protagonistes du film), peut naître une politique pacifiée. Comprendre en quoi *Do the Right Thing* n'appelle pas à l'émeute raciale mais fait émerger une voix politique apaisée, comme nous l'avons esquissé ici : voter et/ou prendre soin des siens. Toujours est-il qu'il ouvre des pistes d'analyse peu explorées sur l'écoute musicale (en) publi(c)que : pour mieux cerner non seulement la diversité de ses usages et sanctions dans une forme de vie, mais aussi certaines dérives et pathologies des sociétés contemporaines vis-à-vis du « bruit ».

Références bibliographiques

Augoyard Jean-François, 2004, « Une sociabilité à entendre », *Espaces et sociétés*, n° 115, p. 25-42.

Berger Mathieu, 2012, « Micro-écologie de la résistance. Les appuis sensibles de la parole citoyenne dans une assemblée d'urbanisme participatif à Bruxelles », *in* Berger Mathieu, Céfaï Daniel, Gayet-Viaud Carole (dir.), *Du civil au politique. Ethnographies du vivre-ensemble*, Bruxelles, Peter Lang, p. 101-130.

Bonnet Valérie, Mpondo-Dicka Patrick, 2012, « Spike Lee et la seconde *Blaxploitation*. Parabole ou naturalisme : deux stratégies testimoniales », *Mots*, n° 99.

Bordreuil Samuel, 2009, « Ambiance, partage d'ambiance et prisme interactionnel », Colloque international *Ambiances en partage*, Rio de Janeiro, 5 novembre 2009, en ligne : http://ambiances.net/index.php/fr/conferences/147-ambiances-en-partage.

Casati Roberto, Dokic Jérôme, 1994, *La philosophie du son*, Nîmes, J. Chambon.

Cheyronnaud Jacques, 2009, « Rebuts de sons. 'Bruit' comme terme de critique perceptive », *Ethnographiques.org* n° 19 [en ligne : http://www.ethnographiques.org/2009/Cheyronnaud].

Chion Michel, 1995, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard.

Dewey John, 2005 (1934), *L'art comme expérience*, Pau, Farrago.

Giddens Anthony, 1994, *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'harmattan.

Goffman Erving, 1963, *Behaviour in Public Spaces. Notes on the Social Organisation of Gatherings*, New-York, The Free Press.

1973, *La mise en scène de la vie quotidienne (t2). Les relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Johnson Victoria E., 1993, « Polyphony and Cultural Expression. Interpreting Musical Traditions in *Do The Right Thing* », *Film Quarterly*, vol. 47 n°2, p.18-29.

Joseph Isaac, 1998, *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris, PUF.

2007, « Intermittence et réciprocité. La folie comme pathologie de l'interaction », *in Ibid.*, *L'athlète moral et l'enquêteur modeste*, Paris, Economica, p. 191-207.

Laugier Sandra, 2008, « L'ordinaire transatlantique. De Concord à Chicago, en passant par Oxford », *L'homme*, n° 187-188, p. 169-199.

McKelly James C., 1998, « The Double Truth, Ruth : *Do The Right Thing* and the Culture of Ambiguity », *African American Review*, vol. 32 n° 2, p. 215-227.

Moore Jake, 2009-10, « Doin' it right », *Mercer Street*, New-York, New-York University, p. 189-96 [en ligne : http://www.nyu.edu/cas/ewp/html/2009.html].
Ogien Ruwen, 1990, « Sanctions diffuses. Sarcasmes, rires, mépris », *Revue française de sociologie*, vol. 31 n° 4, p. 591-607.
Owerko Lyle, 2010, *The Boombox Project : The Machines, the Music, and the Urban Underground*, New-York, Abrams Image.
Pecqueux Anthony, 2007, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan.
2009, « Embarqués dans la ville et la musique. Les déplacements préoccupés des auditeurs-baladeurs », *Réseaux*, n° 156, p. 49-80.
(dir.), 2012, « Les bruits de la ville », *Communications*, n° 90.
Peterson Richard A., 1990, « Why 1955 ? Explaining the Advent of Rock Music », *Popular Music*, vol. 9, n° 1, p. 97-116.
Polanyi Michaël, 1974, *Personal Knowlegde. Towards a Post-critical Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press.
Querrien Anne, 2007, « Le fou, le passant, l'agent, le concepteur », in Céfaï Daniel, Saturno Carole (dir.), *Itinéraires d'un pragmatiste. Autour d'Isaac Joseph*, Paris, Economica, p. 45-55.
Schwarz Ori, 2011, « The Sound of Stigmatization. Sonic Habitus, Sonic Styles and the Embodied Dimension of 'Being Ghetto' », *Working Paper*, 31p.
Wittgenstein Ludwig, 1961, *Tractatus logico-philosophicus* suivi de *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard.
Zizek Slavoj, 2003-4, « L'homo sacer comme objet du discours de l'université », *Cités*, n°16, p.25-41.