

DALBAVIE (Juliette), « Is a song more beautiful in a museum than listened to at home ? The case of Georges Brassens' songs », in *Proceedings of the XIX Congress, International Association of Empirical Aesthetics (IAEA)*, Avignon, 29 août - 1^{er} septembre 2006, p. 711-714.

IS A SONG MORE BEAUTIFUL IN A MUSEUM THAN LISTENED TO AT HOME ? THE CASE OF GEORGES BRASSENS' SONGS

DALBAVIE Juliette

Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon, France

juliette.dalbavie@univ-avignon.fr

Nowadays, anyone can listen to a song at any time by switching on the radio or by playing a disc. Since the invention of the record, music lovers can listen to a singer in their own home and love his songs even if they have never been to his concerts. Today, the aesthetic relationships between music lovers and the songs that they love depend on this one object. But what does a song which moves us, which we listen to over and over again on a hi-fi system, become when it is exhibited in a museum ? Can a song be as beautiful, or even more beautiful in a museum than listened to at home ? Can its capacity to affect and to seduce endure knowing that the museum as a cultural institution gives, necessarily, a new meaning to this song and builds new aesthetic relationships between the music lover and the song ? Why would song lovers (and/or singer lovers) choose to live this musical experience in a museum context when, in fact, they could do it at home ?

The subject of our paper deals with the aesthetic relationships that are weaved between music lovers and the songs that they taste and savour. We would like to demonstrate that the character of these aesthetic relationships depends on the intrinsic qualities of songs but also on the context in which we listen to a song, which allows us, or not, to build a successful musical experience. By "listening" or by "a musical experience" we mean the perceptive and cognitive act of using our ears but also all the small details to which we pay attention (such as where and when we listen to the song, in which armchair and with which friends, etc.), all of which prepares us physically, psychologically and emotionally for the success of this particular musical moment. We also mean the technical gestures during the musical experience such as repeated listening of a song or random choice, as well as the gestures accepted at a given time in our cultural history. For example, listening to music during a meal is possible today and even considered elegant if the choice is judicious, but such an act was unacceptable and even impolite in the past.

We will try to answer these questions based on the example of *L'Espace Georges Brassens*, a museum consecrated to the French singer Georges Brassens in the city of Sète in the south of France. *L'Espace Georges Brassens* was created in 1991 for the tenth anniversary of the death of Brassens. The permanent exhibition, totally dedicated to the French singer, receives about 50 000 visitors per year. This number of visits is surprising as it is very easy to have access to the repertoire of Brassens. Indeed, he was a very popular singer. Today still, his songs, which are characterized by a particular style, based on melodies generally accompanied by a guitar, and very crafted lyrics, are sung by artists all over the world and are even studied at school.

It is thus interesting to analyze the specificities of this particular museum to understand what musical experience it creates by putting Brassens' songs on exhibition. We also observed the visitors' gestures and we interviewed certain of them in order to understand the effects produced by this listening of songs in a museum.

Firstly, we made a form analysis on the museum device which allowed us to show how the designers have built a specific musical experience, a particular song object. The discourse of the Georges Brassens exhibition is organized into three parts, each of which is divided into zones. The first part is called "*the life of Georges Brassens*". It is based principally on biographical elements and composed of four zones. The first zone recounts "*the childhood and adolescence*" of the singer in Sète, the second "*the Jazz period*", the third, that of "*the cul-de-sac Florimont*", and finally the fourth is a reconstitution of his "*dressing-room*". The second part is made up of a video room inside of which different documents are projected : televised programs, interviews and Brassens' tours. The third part presents Brassens' work through several main themes : "*anti-establishment*", "*his life as an artist*", "*the poets*", "*women*" and the song "*La supplique pour être enterré à la plage de Sète*" (Request to be buried on the beach in Sete).

It is impossible to describe the detailed contents of each of these zones but we must specify that throughout the exhibition, by the intermediary of a headphone, which plays certain extracts of the interview with Brassens by Philippe Némo (France-Culture, 1979) and extracts of songs (several of these songs are proposed in an exclusively instrumental jazz version), it is the voice of George Brassens which guides the visitor in his progression. This device gives the illusion that Brassens is still alive because he whispers into the ears of the visitors-listeners, he takes them into his confidence and he tells them his life and his artistic career as they cross the zones. The zones mentioned above are, in fact, zones of sound which correspond to specific audio messages (from approximately three to four minutes per zone) and which are played on a loop.

What the designers mean by the word "song" are written, audio-visual and sound documents as well as objects. With regard to the written documents, the exhibition calls upon two types of writing : on the one hand, the text of the information panels which mark out the exhibition, and on the other hand, exhibited writing, i.e. the whole of the manuscripts produced by Brassens himself and which are to be regarded as authentic documents. Among these written documents, also appear texts of songs which have been enlarged and exhibited in their entirety. The designers also use objects to show the song. Different kinds of objects, each of differing status, cohabit in the same room. Firstly, they have exhibited what we could call the objects of the song : vinyl records, album covers, song manuscripts, musical instruments, etc. The designers have also put on exhibition certain of the singer's personal objects : his pen, his pipe, his glasses, handwritten and typed letters, etc. They have built a singular object song which can be heard, but also wandered through, seen and read. It is thus a particular musical experience of the Brassens' songs that is offered to the visitors.

By observing their gestures throughout the visit and by interviewing about twenty of them, when they come out of the exhibition, we can now try to characterize the effects of this experience. Firstly, we need to say that almost all of the interviewees (and whatever their age) have a very good knowledge of Brassens' repertoire or even an expert knowledge for certain of them. Nobody comes to the museum to listen to Brassens' songs for the first time. All the interviewees have already listened to several songs before coming (either on the radio, on a record or on a CD, etc.). With the headphone on his ears, the visitor is closed into a musical bubble for about forty minutes. This makes all communication with those accompanying him very difficult. But it also leads them to sing along in the museum (sometimes loudly because they do not hear themselves), some of them even tap the rhythm with their feet while reading the texts. The experience can be shared only at the exit of the exhibition and in the video room. In this room, we can see the visitors applauding Brassens (along with the public of the time) after each of his songs performed at Bobino. The presence of objects having belonged to Brassens or written documents signed by him, introduces cult practices into the museum. Confronted with the repeated attempts to steal the Brassens' pipe, the designers had to install

monitoring cameras and must frequently renew certain exhibited texts (which are in fact facsimiles) and which certain visitors tear off piece by piece.

The interview that we did with Philippe (48 years old, French Railways employee) shows very well how the museum experience of Brassens' songs creates a new more legitimate listening. The atmosphere of the exhibition also seems to play an important role. In addition, the act of hearing Brassens speaking and not only singing participates in the construction of a new form of listening. Asked at the exhibition exit, Philippe qualifies this musical experience as : *“very cosy and sensual at the same time. Contrary to what we know... Well, it is perhaps my own opinion... Or what is important for me, I find that there is an emphasis on the music, whereas often, that is what they say at the beginning, people don't pay much attention to Brassens' music and me too... For a long time, I thought that, and perhaps with age we change... For a long time, I thought... And... Well... having done a little music myself etc, that, musically Brassens was not very important. And I find that it is very interesting because there is a whole jazzy side in the exhibition, and we discover... we rediscover that the music has a very important role and excellent craftsmanship at the same time. This blend of his voice and his music... And all in this very cosy atmosphere, etc. That's why I talked about sensuality. Yes... With the black, the colors, etc. And his voice too, we are not very used to hearing him speak, we are more used to hearing him sing. We realize that he has a lisp more when he speaks than when he sings and...that is the word that comes to mind... yes, I found that sensual.”*

We can note the use of the present tense to speak about Brassens. When they come out of the exhibition, many visitors speak about him in the present, certain even speak to him directly in the museum visitors' book.

Lastly, the exhibition of the enlarged texts of Brassens' songs builds a literary listening of the songs. By depriving them of their performance dimension, the designers transform them into poems. We can see in particular how it consolidates this type of listening with the teachers who use the Brassens' texts at school and who are numerous to visit the museum. If Genevieve (47 years old, teacher of literature) had to recommend the exhibition to her friends, the following are the words she would use to convince them : *“Well, they must come very quickly, because it is sober and I believe that it covers the image I had of Brassens. Well...umm... through his songs, he loved the French language, we see a young man who was apparently very sober with his guitar but, in fact, knew a lot of French literature, poetry, umm, we see all that very well”.*

Through these two interviews, we can see that the true question is not knowing if a song is more beautiful in the museum than listened to at home on a hi-fi system but to understand how the song circulates through different places and/or objects and how this circulation keeps on changing its form and therefore its initial meaning (by consolidating or modifying it). The designers have created a singular object, hesitating constantly between preserving the nature of the song (its orality, by use of the headphone) and legitimizing this object, even if they have built a new one (poems), to prove that it is worthy of entering into the museum.

Concerning the multichannel dimension of the exhibition, it makes all the more complex the task of the visitor who must read the panels, look at the presented objects, while listening to the Brassens' voice. This special blend of objects and sound extracts inevitably generates new effects of meaning. It is thus a new listening of Brassens' songs which is proposed to the visitors whether they are experts or novices. The fact that this song memory is transmitted through an exhibition, and not only by the radio, television, or records, confers on the exhibited songs, and Brassens' work as a whole, a specific, more legitimate status and an aesthetic value. It is inevitably another song which visitors come to hear and see in the museum. Using the museum allows them to discover or to rediscover Brassens, to strengthen their taste for the singer or at least to update it but that does not however mean that listening

to Brassens' songs in a museum can replace listening to them at home. The designers have understood this well because a museum shop which sells the singer's CDs awaits the visitors when they come out of the exhibition.

Bibliography

Davallon, J. (1999). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.

Hennion, A. (1993). *La Passion musicale*. Paris : Métailié.

Hennion, A., Maisonneuve, S. & Gomart, E. (2000). *Figures de l'amateur ; Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : Dep, Ministère de la Culture/La Documentation française.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980). *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin.

Maisonneuve, S. (septembre 2001). De la " machine parlante " à l'auditeur. *Terrain* numéro 37 *Musique et émotion*. [En ligne], mis en ligne le 26 mai 2005.
URL : <http://terrain.revues.org/document1289.html>

Quéré, L., 2002, La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste. In D. Cefaï, I. Joseph (Eds.), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme* (p.131-160). La Tour d'Aigues : Éd. de l'Aube (" Recherche ").

Szendy, P. (2001). *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris : Ed. de Minuit.

Veron, E. & Levasseur, M. (1983). *Ethnographie de l'exposition*. Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, Service des Études.

Une chanson est-elle plus belle au musée qu'écoutée à la maison ? Le cas des chansons de Brassens

DALBAVIE Juliette

Laboratoire Culture et Communication, Université d'Avignon, France

juliette.dalbavie@univ-avignon.fr

La chanson est accessible au plus grand nombre et à tout moment par le biais des médias de diffusion que sont la radio et la télévision mais surtout grâce au média autonome qu'est le disque. Ce dernier a introduit un nouveau type de consommation musicale : les amateurs d'un chanteur peuvent très bien écouter et apprécier ses chansons à domicile sans jamais être allés à aucun de ses concerts. Désormais, la relation esthétique que l'auditeur noue avec la chanson se construit essentiellement en s'appuyant sur ce médiateur matériel singulier. Mais qu'advient-il d'une chanson qui nous touche, qu'on trouve belle et qu'on écoute en boucle chez soi lorsque celle-ci est exhibée dans un musée ? Une chanson peut-elle être aussi belle voire plus belle au musée que lors de son écoute quotidienne sur une chaîne hi-fi dans un appartement ? Sa capacité à émouvoir et à séduire peut-elle perdurer lorsqu'elle celle-ci est présentée au sein d'un dispositif de légitimation comme celui du musée, sachant que ce dernier propose nécessairement un nouveau rapport à la chanson et une nouvelle écoute ? Quel sens cela a-t-il pour les amateurs d'une chanson (et/ou d'un chanteur) d'aller écouter-voir cette chanson au musée ?

Le thème que nous souhaitons aborder dans cette communication est celui des relations esthétiques qui se tissent entre les amateurs de musique et ces chansons qu'ils goûtent et savourent. Nous voudrions démontrer que la nature même de ces relations esthétiques dépend non seulement des qualités intrinsèques des objets goûtés mais aussi du contexte d'écoute de ces chansons dans la mesure où il permet aux amateurs de vivre une expérience musicale réussie ou non.

Le terme d'"écoute" ainsi que l'expression "expérience musicale" désignent pour nous l'acte perceptivo-cognitif d'entendre mais aussi l'ensemble de ces attentions que les amateurs portent à certains détails avant même d'écouter une chanson (choix du lieu et du moment d'écoute, du fauteuil, des amis à qui faire écouter cette chanson...), tous ces gestes autorisés par la technique (écoute répétée de la même chanson ou choix aléatoire des plages musicales) ou admis culturellement à une époque donnée (écouter de la musique en déjeunant) qui nous préparent physiquement, psychologiquement et émotionnellement à la réussite de ce moment esthétique.

C'est en nous appuyant sur l'exemple de l'Espace Georges Brassens à Sète, musée entièrement consacré au chanteur français que nous avons tenté d'apporter des éléments de réponses à ces questions. L'Espace Georges Brassens a été créé en 1991 à l'occasion du X^{ème} anniversaire de la mort du chanteur. Ce lieu entièrement dédié au chanteur accueille, environ, 50 000 visiteurs par an. Ce chiffre de fréquentation interroge dans la mesure où l'accès au répertoire de Brassens est très aisé. Rappelons que ce chanteur français a connu un réel succès populaire au sens où il a su toucher toutes les classes sociales. Aujourd'hui encore, ses chansons qui se caractérisent par un style singulier, basé sur des mélodies accompagnées le plus souvent d'une guitare, et des paroles toujours très travaillées, sont reprises par des artistes du monde entier et sont étudiées dans les écoles. Il convient donc d'analyser les spécificités de ce musée pour comprendre quelle expérience musicale il construit en mettant en exposition les chansons de Brassens. Puis, en nous appuyant sur les observations des gestes des visiteurs et sur les entretiens que nous avons faits avec une vingtaine d'entre eux, nous tenterons de comprendre les effets que peut induire cette écoute muséale des chansons.

Dans un premier temps, nous avons procédé à l'analyse formelle du dispositif muséal, ce qui nous a permis de mettre au jour comment ce lieu construit un objet chanson singulier. La trame narrative de l'exposition proposée par *l'Espace Georges Brassens* est organisée en trois parties, divisées elles-mêmes en zones. La première partie s'intitule " *la vie de Georges Brassens* ". Elle est axée, essentiellement, sur des éléments biographiques et comporte 4 zones. Une première zone retrace " *l'enfance et l'adolescence* " du chanteur à Sète, une seconde " *la période Jazz* ", la troisième, celle de " *l'impasse Florimont* ", enfin la quatrième est une reconstitution de " *la loge* " du chanteur.

La deuxième partie est constituée d'une salle vidéo à l'intérieur de laquelle différents documents sont diffusés : émissions de télévision, interviews, tours de chant. Enfin, la troisième partie propose une approche de l'œuvre de Georges Brassens au travers de quelques grands thèmes : " *l'anticonformisme* ", " *la vie d'artiste* ", " *les poètes* ", " *les femmes* ", " *la supplique pour être enterré à la plage de Sète* ". Il est impossible de rapporter le contenu détaillé de chacune de ces zones mais précisons que tout au long de l'exposition, par l'intermédiaire d'un casque d'écoute, qui diffuse des extraits de l'entretien de Brassens avec Philippe Némou (France-Culture, 1979) et des extraits de chansons (plusieurs de ces chansons sont proposées dans une version jazz exclusivement instrumentale), c'est la voix de Georges Brassens qui guide le visiteur dans son cheminement. Ce dispositif donne l'illusion que Brassens est toujours vivant puisqu'il glisse à l'oreille des visiteurs-auditeurs des confidences sur sa vie et sa carrière artistique en rapport avec les zones qu'ils traversent. Ces zones que nous avons présentées plus haut, sont en fait des zones d'émission auxquelles correspondent des énoncés sonores particuliers (d'une durée de trois à quatre minutes environ par zone) qui sont diffusés en boucle.

Ce qui est exposé sous le mot de *chanson*, ce sont donc aussi bien des documents écrits, des documents audiovisuels, des documents sonores que des objets. En ce qui concerne les documents écrits, l'exposition fait appel à deux types d'écrits : d'une part, le texte des panneaux d'information qui jalonnent l'exposition, et d'autre part, l'écrit exposé, c'est-à-dire l'ensemble des manuscrits de Brassens et qui sont à considérer comme des documents authentiques. Parmi ces documents écrits, figurent aussi des textes de chanson qui ont été agrandis et qui sont exposés dans leur intégralité. Enfin, les concepteurs utilisent également des objets pour figurabiliser la chanson. Plusieurs sortes d'objets, dont le statut diffère, cohabitent au sein d'un même espace. Tout d'abord, sont exposés, ce qu'on pourrait appeler les objets qui matérialisent la chanson : disques vinyles, pochettes d'albums, manuscrits de chansons, instruments de musique, etc. L'exposition met également en scène les objets biographiques du chanteur : stylo, pipe, paire de lunettes, lettres manuscrites et dactylographiées, etc. Les concepteurs de l'exposition construisent un objet chanson singulier destinée à être entendu, mais aussi vu, lu et parcouru. C'est donc une expérience musicale particulière des chansons de Brassens qui s'offre aux visiteurs.

En observant leurs gestes tout au long de la visite et en nous entretenant avec une vingtaine d'entre eux, à leur sortie de l'exposition, on peut tenter de caractériser les effets de cette expérience. On ne vient pas au musée pour écouter pour la première fois les chansons de Brassens, l'ensemble des visiteurs interrogés a déjà écouté plusieurs chansons avant de venir (que ce soit à la radio, sur vinyles ou sur CD...). Avec le casque d'écoute sur les oreilles, les visiteurs sont enfermés dans une bulle sonore pendant environ 40 minutes. Ceci rend complexe toute communication avec ceux qui les accompagnent. Mais cela a aussi pour effet qu'ils chantent (parfois fort étant donné qu'ils ne s'entendent pas) dans le musée ; certains d'entre eux battent même la mesure du bout des pieds tout en lisant les textes. L'expérience ne peut être partagée qu'à la sortie de l'exposition et dans la salle vidéo. On peut voir alors les visiteurs applaudir Brassens (en même temps que le public de l'époque) après chacune de ses interprétations à Bobino. La présence d'objets ayant appartenu à Brassens ou de documents

écrits signés de sa main, introduit au sein du musée des pratiques d'admiration. Face aux tentatives répétées de vol de la pipe de Brassens, les concepteurs ont dû installer des caméras de surveillance et doivent sans cesse renouveler certains textes exposés (qui sont en fait des fac-similés) et que certains visiteurs arrachent morceau après morceau. L'entretien que nous avons eu avec Philippe (48 ans, agent SNCF) montre bien comment l'expérience muséale des chansons de Brassens donne lieu à une nouvelle écoute. Interrogé à la fin de l'exposition, voici comment il qualifie cette expérience musicale qu'il vient de vivre : *« c'est très douillet et c'est sensuel en même temps. Après contrairement à ce qu'on sait, enfin c'est peut-être par rapport à moi que je parle, par rapport à ce que, à quoi je m'attache, je trouve qu'il y a une large part accordée à la musique, alors que souvent, c'est ce qui est dit un peu au début, on dénigre un peu la musique de Brassens, et moi le premier en plus, j'ai longtemps considéré que, peut-être qu'avec l'âge on change aussi, j'ai longtemps considéré en plus bon, en ayant fait un peu de musique et cetera que, que musicalement c'était mineur Brassens quoi voilà. Et je trouve que c'est très intéressant parce qu'il y a tout un côté jazzy qui est repris dans l'exposition là et on découvre, on se ré-aperçoit que la musique a une part très importante et d'excellentes factures en même temps. Et il y a le rapport de sa voix par rapport à la musique... En plus dans cette atmosphère là très feutrée et cetera, c'est pour ça que je parlais de sensualité. Oui en fait le noir, les couleurs, les lumières et cetera. Et sa voix aussi, on n'a pas tellement l'habitude de l'entendre parler, on a plus l'habitude de l'entendre chanter. On s'aperçoit qu'il sosotte beaucoup plus que quand il chante et ... C'est le mot qui me vient à l'esprit oui j'ai trouvé ça sensuel. »*

La diffusion d'extraits musicaux au sein même du musée construit une écoute plus légitime. L'ambiance de l'exposition semble jouer également un rôle important. Par ailleurs, le fait d'entendre Brassens parler et non plus seulement chanter participe aussi à la construction d'une nouvelle écoute. Notons au passage, l'emploi du présent pour parler de Brassens. A leur sortie de l'exposition, les visiteurs sont nombreux à parler de lui au présent, certains s'adressent même directement à lui dans le livre d'or du musée.

Enfin, l'exposition des textes agrandis des chansons de Brassens a pour effet de construire une écoute littéraire des chansons. En les coupant de leur dimension énonciative, les concepteurs en font des poésies. On voit notamment comment elle conforte ce type d'écoute chez les enseignants qui utilisent les textes de Brassens en classe et qui sont nombreux à fréquenter le musée. Si Geneviève (47 ans, enseignante en lettres) devait conseiller l'exposition qu'elle vient de visiter à ses amis, voici les mots qu'elle emploierait pour les convaincre : *« Ben qu'ils viennent très vite, parce qu'elle est sobre et je crois qu'elle recouvre la représentation que je me faisais de Brassens... Hein bon à travers ses chansons, un amoureux de la langue française, un garçon qui apparemment était très sobre avec sa guitare mais qui tout compte fait connaissait BEAUcoup la littérature française, quoiqu'il en soit, la poésie, hein, on le voit bien »*

A travers ces deux témoignages, on voit bien apparaître que la vraie question n'est donc pas de savoir si une chanson est plus belle au musée qu'écouter chez soi sur sa chaîne hi-fi mais de comprendre comment cette chanson circule à travers des lieux et/ou des objets différents et comment cette circulation vient sans cesse transformer sa forme et renégocier son sens initial (en le confortant ou en le modifiant). Les concepteurs de l'Espace Brassens construisent un objet singulier, hésitant sans cesse entre préserver la nature de la chanson (recours à l'oralité) et légitimer cet objet quitte à en faire autre chose que ce qu'il est (de la poésie) pour prouver qu'il est digne d'entrer au musée. Quant à la dimension multicanal de l'exposition, elle rend d'autant plus complexe la tâche du visiteur qui doit lire les panneaux, regarder les objets présentés, tout en écoutant les paroles de Brassens. Cette mise en correspondance d'objets et d'extraits sonores génère forcément de nouveaux effets de sens. C'est donc une nouvelle écoute des chansons de Brassens qui est proposée aux visiteurs qu'ils

soient experts ou novices. Le fait que la diffusion de cette mémoire chansonnière passe par une exposition, et non plus seulement par la radio, la télévision ou les disques, confère aux chansons exposées, à l'œuvre de Brassens un statut particulier plus légitime et un statut esthétique. C'est forcément une autre chanson qu'on vient écouter-voir au musée. Passer par le musée permet de découvrir ou de redécouvrir Brassens, de conforter son goût pour le chanteur ou tout au moins de l'actualiser mais cela ne signifie pas pour autant que l'écoute muséale se substitue à une écoute domestique des chansons de Brassens. Les concepteurs du musée l'ont bien compris puisqu'une boutique vendant les CD du chanteur attend les visiteurs à leur sortie de l'exposition.

Bibliographie

DAVALLON (Jean), 1999, *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan.

HENNION (Antoine), 1993, *La Passion musicale*, Paris : Métailié.

HENNION (Antoine), MAISONNEUVE (Sophie), GOMART (Emilie), 2000, *Figures de l'amateur ; Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris : Dep, Ministère de la Culture/La Documentation française.

KERBRAT-ORECCHIONI (Catherine), 1980, *L'énonciation, de la subjectivité dans le langage*, Paris : Armand Colin.

MAISONNEUVE (Sophie), septembre 2001, " De la " machine parlante " à l'auditeur ", in *Terrain* n°37 " Musique et émotion ".

QUERE (Louis), 2002, " La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste ", in D. Cefaï, I. Joseph (éds.), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, La Tour d'Aigues : Éd. de l'Aube (" Recherche "), p.131-160.

SZENDY (Peter), 2001, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris : Ed. de Minuit.

VERON (Eliseo), LEVASSEUR (Martine), 1983, *Ethnographie de l'exposition*, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, Service des Études.