



**HAL**  
open science

## Accords mineurs. De l'usage de catégories musicales

Nicolas Jaujou

► **To cite this version:**

Nicolas Jaujou. Accords mineurs. De l'usage de catégories musicales. Anthropologie sociale et ethnologie. Université Victor Segalen - Bordeaux II, 2004. Français. NNT: . tel-00086085

**HAL Id: tel-00086085**

**<https://theses.hal.science/tel-00086085>**

Submitted on 17 Jul 2006

**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.

THESE POUR LE DOCTORAT DE L'UNIVERSITE BORDEAUX II

MENTION : ETHNOLOGIE, *OPTION* ANTHROPOLOGIE SOCIALE ET CULTURELLE

## **Accords mineurs**

*De l'usage de catégories musicales*

Présentée et soutenue publiquement

Le 28 juin 2004

par

Nicolas Jaujou

Né le 17 juillet 1978 à Saint Jean-de-Luz

Membres du jury :

Jean-Loup Amselle, directeur d'étude , EHESS, Paris. Rapporteur.

Pierre Bidart, professeur, Université Victor Segalen Bordeaux II.

Jack Goody, professeur, Université de Cambridge.

Antoine Hennion, directeur de recherche, CSI, Ecole des mines, Paris. Rapporteur

Bernard Traimond, professeur, Université Victor Segalen Bordeaux II. Directeur.

Patrick Williams, directeur de recherche, CNRS, Paris.

*A Pierre et Colette Jaujou,*

Je ne saurais remercier assez mes parents, Pierre et Colette Jaujou, pour la chance qu'ils m'ont donnée et la confiance qu'ils m'ont accordée. Ce texte, aussi modeste soit-il, leur est dédié.

J'aimerais remercier mes brillants collègues : Eric Chauvier et Benoît Martin, pour leurs lectures critiques et leurs encouragements. De même, je tiens à remercier Edith Galy pour ses corrections attentionnées et ses commentaires curieux.

Je souhaiterais remercier mes amis, notamment ceux qui le sont restés, de m'avoir supporté ces années durant.

Je salue et remercie l'ensemble des personnes ayant participé à cette recherche et leur renouvelle par ce texte mon entière sympathie.

Enfin, je tiens à rendre hommage à mon directeur de thèse, Bernard Traimond, pour son soutien inconditionnel et la générosité de son enseignement.

<p>Introduction En parlant musique</p>
<p>Première Partie Des hommes pour des catégories</p>
<p>Premier chapitre Le sociologue et les musiques amplifiées <i>De la recherche, de la réflexivité et de l'engagement.</i></p> <p>Second chapitre Jean-François et la « <i>techno, ... pure</i> » <i>Du réel de l'action et de l'ordinaire.</i></p>
<p>Seconde Partie Des vies pour des recherches</p>
<p>Troisième chapitre Se chercher en parlant <i>Comment partager nos musiques avec des catégories musicales ?</i></p> <p>Quatrième chapitre « Se vivre ensemble » <i>Comment partager nos vies avec nos musiques ?</i></p>
<p>Troisième Partie Des histoires pour des accords</p>
<p>Cinquième chapitre Politique des lieux communs <i>Commerces discographiques, catégories musicales et communauté.</i></p> <p>Sixième chapitre Histoires de goûts <i>Commerces biographiques, catégories musicales et communauté.</i></p> <p>Conclusion En projet</p>

Introduction	
En parlant musique : .....	10
Entrée en matière : .....	11
I. Prises de parole : .....	13
Effets d'acoustique : parler sur la musique .....	13
Prétentions : cette investigation .....	17
Accroche introductive : de la musique aux catégories musicales .....	19
II. Ce que l'écrit ne dit pas .....	22
Déploiement tactique : .....	22
Faire nos dires : .....	23
Questions de transcriptions : .....	27
Lire nos dires : .....	29
Représentativité et contextualisation : .....	32
III. Investir le monde : .....	37
Pragmatique du texte : des anthropologues à l'écrit .....	37
Anthropologie indigène : des lectures à l'œuvre .....	40
Itinéraire conseillé : .....	42
Transposition : .....	44

---

Première Partie  
Des hommes pour des catégories

---

Premier chapitre	
Le sociologue et les musiques amplifiées	
<i>De la recherche, de la réflexivité et de l'engagement.</i> .....	47
Introduction : une anthropologie de la sociologie .....	48
Coïncidences biographiques et professionnalisation : .....	49
Commerce biographique et anthropologie réflexive : .....	52
I. Engagement : une implication réflexive .....	55
Matière biographique : .....	55
Parler un monde parlé : .....	58
Faire son enquête : .....	66
II. Des définitions à l'œuvre : .....	73
Les <i>musiques amplifiées</i> à dispositions : .....	73
Une catégorie dans un monde de catégories : .....	82
Implication académique et engagement public : .....	86

Conclusion : historiographie d'un réseau .....	73
Second chapitre	
Jean-François et la « <i>techno, ... pure</i> »	
<i>Du réel, de l'action et de l'ordinaire</i> .....	95
Prologue :.....	96
Séquence : .....	96
Félicité et scepticisme : .....	97
I. Du réel : peut-être .....	100
« Comment parler » : travailler avec John L. Austin.....	100
Situation de parole S.O : incongruité ethnographique.....	102
Ethnomusicologie et législation taxinomique : .....	105
II. De l'action : enfin.....	111
Actes de parole et dramaturgie : .....	111
Distinguer la différence : .....	113
Différence et pertinence : .....	116
III. De l'ordinaire : sûrement .....	120
Entendre la différence : .....	120
Accords et formes de vie : .....	123
Epilogue : .....	128
Des situations et des définitions : .....	128
Retour sur Investissement : .....	131

---

Seconde Partie  
Des vies pour des recherches

---

Troisième chapitre	
Se chercher en parlant	
<i>Comment partager nos musiques avec des catégories musicales ?</i> .....	134
Introduction : placer sa voix .....	135
S'entretenir : .....	135
Diviser pour mieux chercher : .....	137
I. Parler de recherche : .....	140
« Goûts musicaux » et catégories musicales : .....	140
Distinction, typologie et catégorisation : .....	143
II. Chercher en parlant : .....	148
Parler de « goûts musicaux » : .....	148
Sceptique comme d'ordinaire : .....	151
Pratiques amicales : .....	154
III. Recherche en cours : .....	157
Parler (de) sa musique : .....	157
S'installer dans des musiques : .....	163

Conclusion : comment se dire représentatif ? .....	172
Quatrième chapitre	
« Se vivre ensemble »	
<i>Comment partager nos vies avec nos musiques ?</i> .....	180
Introduction : de l'importance majeure des accords mineurs .....	181
I. Expériences partagées : .....	186
Partager les « petits moments » de Maud : .....	186
Ecouter les images de Jean-François : .....	198
II. Grammaires intimes : .....	212
Investigation grammaticale : .....	212
L'ordinaire comme condition : .....	219
Conclusion : composer les <i>bandes originales</i> de nos vies .....	221
<hr/>	
Troisième Partie	
Des histoires pour des accords	
<hr/>	
Cinquième chapitre	
Politique des lieux communs	
<i>Commerces discographiques, catégories musicales et communauté.</i> .....	224
Déplacements introductifs : .....	225
Fiction discographique : .....	225
Commerces discographiques : .....	227
Lieux communs : .....	229
I. Des rayons de disques et de mots : .....	231
Parler des rayons : .....	231
Faire les musiques du monde : .....	232
II. Comment parler de rayons de disques ? .....	238
Enquête : de la production des discours .....	238
Le fantôme dans le coquillage : .....	241
III. Comment nous parler dans nos rayons ? .....	250
Qu'attendre du changement ? : .....	250
Un malentendu opératoire : .....	253
Conclusion : Appel au « nous » .....	257

Sixième chapitre	
Histoires de goûts	
<i>Commerces biographiques, catégories musicales et communauté.</i> .....	260
Introduction : se mettre d'accord .....	261
Se mettre au jazz : .....	261
Se mettre à l'histoire : .....	264
I. Histoires de catégories : .....	266
Histoires en catégories : .....	266
Apprendre les mots de la musique : .....	267
Découvrir un monde parlé : .....	272
II. Histoires de famille : .....	276
Chronique familiale : .....	276
Historiographie indigène : .....	281
III. Histoires d'accords.....	284
Chronologique : .....	284
Biographique : .....	287
Politique : .....	289
Historiographique : .....	292
Conclusion : perspectives historiographiques.....	294
Conclusion	
En projet.....	296
Des lectures pour des projets : .....	297
Anthropologie scénographique : .....	299
Anthropolinguistique et innovation logicielle : .....	300
Bibliographies .....	302
Bibliogénéalogie .....	303
Bibliothèque en catégories musicales .....	314
Index.....	317

« Sûrement que les mots doivent être dits « sérieusement » et de telle sorte qu'ils soient pris « au sérieux » ? Bien que cela soit vague, c'est généralement assez vrai – c'est un lieu commun important pour discuter de l'objectif de tout énoncé, quel qu'il soit. Je ne dois pas être en train de plaisanter, par exemple, ni en train d'écrire un poème. Mais nous avons souvent l'impression que le sérieux des mots consiste dans le fait qu'ils sont énoncés comme le (pur) signe extérieur et visible – signe commode dont le rôle serait de conserver les traces de l'acte ou d'en informer les autres. De là, il n'y a qu'un pas pour en venir à penser ou à assumer, sans s'en rendre compte, que pour de nombreux objectifs, l'énoncé extérieur est une description, *vraie* ou *fausse*, de l'occurrence de l'acte interne. L'expression classique de cette idée se trouve dans *Hippolyte* (1.612), quand Hippolyte dit [...] « Ma langue a prêté serment, mais pas mon cœur [ou mon esprit, ou tout autre artiste en coulisses...] ». Ainsi « Je promets » m'oblige – enregistre mon assumption spirituelle d'un enchaînement spirituel. Il est réconfortant d'observer dans cet exemple précis comme l'excès de profondeur, ou plutôt de solennité, pave le chemin de l'immoralité. Car celui qui dit « Promettre n'est pas qu'une simple question d'énonciation de mots. C'est un acte intérieur et spirituel » est susceptible d'apparaître comme un moraliste sérieux bravant une génération de théoriciens superficiels : nous le voyons comme il se voit lui-même, arpentant les profondeurs invisibles de l'espace éthique avec toute la distinction d'un spécialiste du *sui generis*. Pourtant il donne à Hippolyte une issue, au bigame une excuse pour son « Oui, je prends cette femme pour épouse », et au tricheur une défense pour son « Je parie ». La fidélité et la moralité sont toutes deux du côté de la plate affirmation selon laquelle *notre parole est notre engagement* [*our word is our bond*].

(Austin in Cavell 2003 : 135-136)

Introduction

En parlant musique

## Entrée en matière :

---

[...]

*[Le sixième morceau commence : long larsen de guitare, la voix du chanteur s'y superpose pour s'adresser au public]*

Le chanteur : this next song is an hommage to metal and the...*[incompris et incompréhensible, deux secondes de parole tout au plus]*... FAR ! BEYOND !... METAAAL !!!

*[Entrée énergique de la batterie, Stéphane embraye immédiatement]*

Stéphane : celui là il est bien, ça c'est Strapping Young Lad, alors c'est un groupe de...métal, presque death métal de Devin Townsend donc ce mec qui fait que des trucs un peu expérimentaux, et c'est sa période...en fait, en gros, il a trois quatre groupes en même temps, il sort des albums alternativement un peu partout et ça c'est sa frange.../frange dure quoi. Ça c'est un extrait live et c'est pas mal...*[affable]* tu peux laisser ça... s'il te plaît...

Moi : *[parodiant son ton affable]* mais oui je peux laisser.

[...]

La mise en exergue de ce bref échange amical sur fond musical participe d'une problématique anthropologique relative à nos façons de vivre et de parler ensemble la musique. Cette problématique met en cause l'expression des savoirs composés avec des catégories musicales.

Les 25 secondes de paroles auxquelles sont consacrées ces quelques lignes encadrées sont extraites d'un enregistrement sonore de 170 minutes et 47 secondes. Autrement dit, ces mots encrés et conservés sur cette page ont fait vibrer l'air et la membrane de mon micro pendant 25 secondes. Ils étaient alors engagés par des voix et emportés dans une discussion. La version manuscrite de cette séquence conversationnelle ne peut et ne prétend pas vous rendre cette texture et cette trame du *dit*. Cette contrefaçon de document se fait l'expression d'une impossibilité ethnographique de collecter le monde. D'un autre point de vue, cet encadré de quelques lignes signale le lieu d'un accord discutable entre vos pratiques de lecture et mes questionnements anthropologiques sur nos façons de parler ensemble la musique. Une indication sous forme de question : l'étrangeté générée par la conservation, l'extraction, la transcription et l'analyse de ces quelques secondes de mon quotidien de locuteur peut-elle trouver une expression dans votre quotidien de locuteur ?

Il me faut supporter l'incongruité propre à la mise en exergue de cet échange amical et anodin. Cette promotion anthropologique de mon ordinaire conversationnel et sa représentation textuelle participent d'une approche expérimentale de l'ethnographie (Visweswaran 1994 : 21-23). L'implication graphique de ma voix dans cette investigation se veut indissociable d'un questionnement concernant les procédés de localisation et de contextualisation de nos paroles. En effet, au risque d'altérer sa spécificité anthropologique, ce texte n'identifiera et ne produira aucun espace culturel. Ainsi, je n'utiliserai aucune catégorie ethnique ou socioprofessionnelle pour vous parler de mes interlocuteurs. Leur identification se fera exclusivement dans le cadre des relations et des situations qui nous réunissent. Ce faisant, j'aimerais vous distraire de l'effet de familiarité - pour le moins paradoxal - généré par ces procédés de catégorisation et de localisation des *discours* élaborés par la sociologie et l'ethnologie. Aussi, vous ne saurez pas si Stéphane est étudiant, ouvrier ou cadre supérieur, s'il est basque, béarnais ou français. L'enjeu même de nos façons de parler étant d'établir la représentativité de nos voix et la possible généralisation de nos dires, l'anonymat que je concevrai nous conduira à éprouver la condition d'une anthropologie se proclamant indigène. C'est ainsi, dans le but d'impliquer ce texte dans votre ordinaire, que je composerai et proposerai un *commerce biographique*<sup>1</sup> expérimental autour de nos usages de catégories musicales.

---

<sup>1</sup> Commerce biographique : importations en une scène donnée d'expressions linguistiques et, par là, d'indices biographiques, qui ont cours dans d'autres scènes. (Chauvier 2003a : 91)

## I. Prises de parole :

---

### Effets d'acoustique : parler sur la musique

---

En dirigeant momentanément votre attention sur ce bref échange amical je suggérerai l'ethnographie motivant cette investigation sur nos façons de parler la musique avec des catégories musicales. Dans ce but, j'annoterai l'acoustique produite ce soir de décembre 2001 (la rencontre enregistrée entre un morceau de musique et la voix de Stéphane) et je cartographierai sommairement l'environnement discursif composé.

Mon lecteur/enregistreur mini-disc tourne silencieusement dans la pièce. Son micro posé sur l'enceinte couchée me servant de table basse capte avec précision nos voix et l'environnement sonore composé. Nous sommes quatre amis dans mon appartement d'étudiant de 25 m<sup>2</sup> (salle de bain comprise). Il est approximativement 3 heures du matin. Thomas dort. Nous avons débuté la soirée chez lui par un repas et il la finira chez moi, prostré puis vautré sur mon clic-clac. Fabrice, Stéphane et moi continuons de discuter. Il vous faut mettre un peu d'alcool et de fatigue dans nos voix. L'effet, il faut le noter, ne sera pas le même selon les locuteurs. L'élocution de Stéphane, par exemple, se fait plus véloce. Sans déparler, il aborde sur le mode de l'anecdote les sujets les plus divers. Fabrice intervient plus rarement, d'une voix plus fébrile que d'ordinaire. Il semble suivre attentivement les propos de notre ami, du moins il les ponctue très régulièrement (trop peut-être) de signes d'acquiescement audibles : le plus souvent des « *ouais* » ou des bruits gutturaux (« *huh huh* »). Ma voix semble la plus atteinte par le cours de la soirée. Mon articulation est fatiguée et la maîtrise de mes intonations est approximative.

Tout en écoutant Stéphane, je m'efforce de produire un fond sonore adapté. Pris par ce mélange d'irrésolution et d'insatisfaction caractérisant mes confrontations répétées avec ma discothèque de fortune, je passe plusieurs fois son contenu en revue avant d'arrêter mes choix. Au cours de ces recherches je m'intéresse à une compilation de morceaux réalisée par Fabrice. Plus précisément, cette compilation est une compilation de compilations. Les titres agrégés proviennent de disques associés à la revue *Hard Rock Magazine*. Il faut savoir que le périodique cité propose mensuellement à ses lecteurs une sélection de morceaux dans le but de leur faire découvrir des groupes et des artistes présentés dans ses pages. La création de cette compilation extraite de ma discothèque est l'heureux produit d'un malentendu. Stéphane, le lecteur de *Hard Rock Magazine*, a soumis ces « propositions d'écoute » à Fabrice. Pour motiver et diriger son ami, il leur a adjoint une liste de morceaux « à écouter ». Une nécessité face au nombre de références proposées. Fabrice, accoutumé à cette époque à graver des disques à partir de commandes de Stéphane, a lui promu ce mode d'emploi amical en *playlist* de compilation.

Après un court débat sur la paternité de ce disque et un rapide historique relatif à ses multiples changements de mains (avec mauvaise foi, je vais soutenir qu'il me l'a donné) Stéphane nous explique ponctuellement ses choix. En dépit de cette double sélection, tous les morceaux ne supportent pas une écoute attentive. Il s'agit de curiosités ou d'inédits, rien de très facile à entendre. Aussi je me permets, le plus souvent avec l'aval de mes amis, de sanctionner les morceaux les plus poussifs. Nous sommes au sixième morceaux, écoutons :

[...]

[Le sixième morceau commence : long larsen de guitare, la voix du chanteur s'y superpose pour s'adresser au public]

Le chanteur : this next song is an hommage to metal and the...[incompris et incompréhensible, deux secondes de parole tout au plus]... FAR ! BEYOND !... METAAAL !!!

[Entrée énergique de la batterie, Stéphane embraye immédiatement]

Stéphane : celui là il est bien, ça c'est Strapping Young Lad, alors c'est un groupe de....métal, presque death métal de Devin Townsend donc ce mec qui fait que des

trucs un peu expérimentaux, et c'est sa période...en fait, en gros, il a trois quatre groupes en même temps, il sort des albums alternativement un peu partout et ça c'est sa frange.../frange dure quoi. Ça c'est un extrait live et c'est pas mal...[*affable*] tu peux laisser ça... s'il te plaît...

Moi : [*parodiant son ton affable*] mais oui je peux laisser.

[...]

Selon Stéphane cet « *extrait live* » est « *pas mal* ». Pour m'inciter à ne pas couper ce morceau de musique il lui faut tout de même aviver et diriger notre attention - une gageure en cette fin de soirée. Dans ce but, il nous indique les noms du groupe et de son leader : les « Strapping Young Lad » (littéralement les « jeunes gars costauds ») menés par « Devin Townsend ». Ces noms peuvent assumer une fonction classificatoire. Pour ouvrir une première connexion bibliographique sur cette situation d'écoute, nous noterons avec Michel Foucault :

« [Qu']un nom d'auteur n'est pas seulement un élément dans un discours (qui peut être sujet ou complément, qui peut être remplacé par un pronom, etc.) ; il exerce par rapport aux discours un certain rôle : il assure une fonction classificatoire ; un tel nom permet de regrouper un certain nombre de textes, de les délimiter, d'en exclure quelques-uns, de les opposer aux autres. En outre, il effectue une mise en rapport des textes entre eux ; Hermès Trismégiste n'existait pas, Hippocrate non plus – au sens où l'on pourrait dire que Balzac existe - , mais que plusieurs textes aient été placés sous un même nom indique qu'on établissait entre eux un rapport d'homogénéité, ou de filiation, ou d'authentification des uns par les autres, ou d'explication réciproque, ou d'utilisation concomitante. » (Foucault 1994 : 798)

Les précisions biographiques concernant Devin Townsend nous invite à reconsidérer l'élaboration de notre écoute nocturne. Ce compositeur-interprète mène plusieurs projets musicaux de front. Selon mon ami ce groupe représenterait la « *frange dure* » de son activité de création. La compréhension de ce morceau, « Far beyond metal », ne doit donc pas être réduite à une affiliation au seul groupe les Strapping Young Lad. La référence pertinente pour appréhender ce titre est, selon mon ami, l'activité de création de Devin Townsend : « *ce mec qui fait que des trucs un peu expérimentaux* ». Cet ensemble offre un environnement adéquat pour construire l'écoute de ce morceau de musique.

- « *c'est un groupe de...métal, presque death métal* »

Nous associons sans mal cette assertion aux catégories générées par notre ami. Nous sommes désormais en mesure de situer la « *frange dure* » de l'activité dudit Devin Townsend. Notre environnement acquiert dès lors une certaine consistance. En introduisant une précision - « *...métal, presque death métal* » - Stéphane accroche et décale notre attention. Nous passons d'une problématique liée à l'identification d'un groupe de musique (*c'est un groupe de métal*) à une problématique liée à la description de « sa » musique (*c'est du métal presque death métal*)<sup>2</sup>. Ce faisant, mon ami s'ouvre à la conversation. En effet, nous écoutons le groupe concerné par cette assertion. Nous sommes donc en mesure de la mettre en discussion. Si l'utilisation du mot « *métal* » nous semble inappropriée pour le titre en question, nous pouvons soutenir une contradiction et proposer, par exemple, une description concurrente.

En révélant la possibilité d'une acceptation élargie du terme « *métal* » (un métal « *métal* », un métal presque « *death métal* ») mon ami œuvre pour un accord sur cette catégorie musicale. Les critères engagés dans cette rencontre entre les Strapping Young Lad, ce vocable et le titre que nous écoutons ne seront donc pas produits sur le tapis de notre conversation amicale. Cet accord tacite sur la catégorie *métal* trouve une autorité certaine dans la prise de parole de Devin Townsend. En effet, pour ce que nous en comprenons<sup>3</sup>, celui-ci présente la chanson qu'il s'apprête à jouer comme un hommage au « *metal* ». Son titre même, *Far beyond metal* nous place explicitement dans cette catégorie et nous amène même « bien au-delà » (« *presque du death métal* » ?). Le mot *métal* ne constitue pas seulement une accroche sur ce titre joué en concert par les Strapping Young Lad, il est impliqué dans sa composition même. Cette catégorie n'est pas une voie d'accès sur ce moment de musique, elle fait partie de son expérience.

L'investissement de cette catégorie par Devin Townsend rend compte de la complexité de nos dispositifs d'écoute. Stéphane, à la suite de *Hard Rock Magazine*, nous propose d'écouter attentivement ce morceau de Strapping Young Lad (un groupe de *métal*

---

<sup>2</sup> Dans le second chapitre de cette investigation nous questionnerons la différenciation des actes de paroles de genre assertif.

<sup>3</sup> L'ensemble de la tirade ne nous est pas compréhensible.

presque *death métal*) que son chanteur lui même nous invite à suivre comme un hommage au *métal*. La relation de traduction (*metal / métal*) activée par l'usage de notre idiome naturel contre celui de Devin Townsend et vraisemblablement celui du public de ce concert enregistré n'épuise pas la rencontre de ces voix sur la musique. Décrire leur cohabitation, c'est questionner l'émergence et l'articulation de *communautés de vie*. Ce moment d'écoute extrait de mon ordinaire servira de précédent ethnographique à cette investigation sur nos façons de parler et de vivre ensemble la musique. Je formulerai cette jurisprudence acoustique sous forme de *possible* en introduisant une des connexions bibliographiques majeures de cette investigation. Citons John L. Austin :

« Il doit aussi exister autre chose que des mots à propos de quoi communiquer au moyen des mots : on pourrait l'appeler « le monde ». Il n'y a pas de raison que le monde ne contienne pas les mots, à tous les sens de ce terme excepté celui de l'affirmation elle-même effectivement faite sur le monde en une occasion donnée. »  
(Austin 1994 : 97)

### Prétentions : cette investigation

---

Cette investigation touche à nos façons de parler et de vivre ensemble la musique. Des conversations impliquées dans sa composition aux lectures qu'elle réclame, elle procède d'une approche sceptique de l'accord. Cette investigation est anthropologique. Sa conduite nous immergera dans des formes de vie : des façons de vivre la musique. Leur mise en texte, leur analyse et leur juxtaposition serviront la création d'un panel d'outils distinctifs et descriptifs à visées cognitives et pratiques. Cette investigation est critique. Elle prétend révéler et dépasser un ensemble de problèmes discursifs « importés » dans nos façons de parler et de vivre ensemble la musique. Cette investigation est politique. Elle questionne la condition de nos conversations et sert le projet d'une *anthropologie indigène*. L'ambition de ce travail, dans la continuité du programme des généalogies ouvert par Michel Foucault, est d'affranchir et de faire jouer les savoirs que nous élaborons sur nos relations à la musique (Foucault 1997 : 10-11). Cette investigation *dans* l'ordinaire se veut être une investigation *pour* l'ordinaire.

L'emploi du terme *investigation* fait écho aux pratiques des anthropologues de langues hispanique et anglo-saxonne. De même, cet usage sert un branchement bibliographique sur la philosophie du langage ordinaire. Il distingue une acceptation originale du texte anthropologique en soulignant son inscription biographique et sa vocation didactique<sup>4</sup>. Il signale de cette façon la particularité du travail de lecture nécessité. Le terme *investigation* recouvre la coïncidence d'un ensemble de projets : la rencontre textuelle d'un projet ethnographique, d'un projet analytique et d'un projet pédagogique. La reconnaissance et la critique des pratiques représentées réclament la reconnaissance et la critique des conventions d'énonciation employées.

- « Mais qui parle dans ce texte ? »

L'utilisation d'un *nous* royal et académique, encore privilégiée par les anthropologues francophones, interdit l'installation d'une grammaire de l'accord. C'est pourquoi cette investigation se propose de rompre avec cet usage léonin du *nous*. De fait, le *je*, le *vous* et le *nous* engagés par l'écriture et impliqués dans ce projet de connaissance feront et doivent faire (de votre part) l'objet d'une acceptation critique. L'appel au *nous* et les nombreux passages d'un *je* au *nous* qui s'effectueront le long du texte miseront leur légitimité et leur pertinence sur vos lectures. Les accords ainsi mis à l'épreuve participent de la réalisation de ce texte dans votre monde de lecteur.

La crise d'autorité accusée par les anthropologues depuis la décolonisation a permis l'émergence de problématiques politiques et épistémologiques novatrices relatives à la recherche et à la construction d'un réseau de lecteurs (Clifford 1996 ; Martin 2004). Être anthropologue c'est écrire *sur* des hommes *pour* des hommes. Questionner les conditions d'énonciation et de diffusion du discours anthropologique c'est mettre en cause la possible reconnaissance de cette activité professionnelle originale qui consiste à faire (de) l'anthropologie. Mon acceptation de la thèse comme une période de mise en cause et de redéfinition de la position d'étudiant (celui qui continue d'étudier et celui qui possède une « carte d'étudiant »), m'a conduit à donner à cette problématique professionnelle et discursive une certaine expression autobiographique. En effet, tout sentiment d'appartenance à une communauté anthropologique m'est apparu durant ces années

---

<sup>4</sup> L'originalité des enseignements de philosophes comme John L. Austin ou Ludwig Wittgenstein inspire la pragmatique du texte que nous expérimenterons.

d'étude non rémunérées incongru au regard des relations amicales et familiales qui ont fait mon ordinaire. C'est pourquoi le statut d'*anthropologue indigène*, revendiqué et assumé dans ce texte, incarne une tension discursive. Comment affirmer et promouvoir une biographie de jeune chercheur au quotidien ? Comment discuter comme un indigène et prendre la parole comme un anthropologue ?

La présence d'un *je* et les éléments biographiques proposés à la lecture confère à cette investigation un caractère égocentrique. Cette rhétorique et sa possible pesanteur mettent à jour la condition d'une anthropologie indigène : une anthropologie qui n'existe pas sans anthropologues. Elle révèle la nature adressée d'un *je* et l'ensemble de voix qu'il fait résonner.

#### Accroche introductive : de la musique aux catégories musicales

---

*Définir la musique* est un *jeu de langage*<sup>5</sup> communément pratiqué. Une façon de *parler musique*. Nos définitions, naturellement, sont situées. Elles sont discutées, contestées et, de fait, régulièrement dépassées. Cette pratique, *définir la musique*, met en cause notre vivre ensemble : notre rapport à un langage partagé et notre conversation au quotidien.

L'anthropologue ne peut ignorer les implications politiques de son projet de définition de *la musique*. *Définir la musique* c'est s'engager *dans* et *pour* la vie musicale. De la même manière, il ne peut ignorer les apories générées par l'utilisation d'une définition axiomatique. En proposant une définition de *la musique*, le chercheur risque d'exclure sa voix du quotidien qu'il entend étudier. En configurant ce terme en projet notionnel, il se coupe des jeux de langage qui font son ordinaire. *Définir la musique*, d'un

---

<sup>5</sup> L'expression « jeux de langage » fait référence aux *Investigations philosophiques* de Ludwig Wittgenstein (Wittgenstein 1961). « Le jeu de langage est d'abord une comptine, une rengaine d'enfant qu'on apprend à l'école maternelle. Il a une vertu éducative : l'enfant y apprend son langage, le sens des mots. » (Raïd 2001 : 24). « Le jeu de langage est défini non seulement par des phrases, mais également par toute la scène où elles sont dites. » (Raïd 2001 :25). « L'expression jeu de langage [...] finit parfois par désigner des portions objectives du langage : cet emploi légèrement abusif, est une extension inoffensive. » (Raïd 2001 : 25). « Le mot « *jeu de langage* » doit faire ressortir ici que le parler du langage fait partie d'une activité et d'une forme de vie » (*Investigations* § 23) (Wittgenstein 1961 : 125).

point de vue anthropologique ou musicologique, ne peut donc servir d'accroche au monde à cette investigation. La vie musicale, la multitude de formes de vie que nous élaborons notamment *avec* et *pour* ce terme, doit nécessairement rester en projet et en devenir. De fait, mes usages du mot *musique* s'attribueront la même prétention que nos usages quotidiens et garderont la même indétermination nécessaire à leur mise en discussion. *Musique*, un mot à investir. Un mot familier, à vivre et à user.

Nos discussions sur la musique seront les lieux et les moyens privilégiés de cette investigation anthropologique. Dans ces espaces situés, j'étudierai nos parlés comme une des formes de la vie musicale. L'expression *parler musique* distingue le caractère conventionnel et remarquable de cette *forme de vie* et l'originalité de ses jeux de langage. L'emploi de cette expression me permet de circonscrire de manière suggestive un panel hétérogène de pratiques<sup>6</sup>. Qu'on lui compose un pluriel (des musiques, les musiques) ou qu'on la décline au singulier (une musique, la musique), qu'on la différencie, la distingue, la qualifie, l'attribue, la définit ou la discute ; qu'on parle de *la* musique, *de* musique, *de sa* musique, *de la* musique *de*, ou même comme nous le verrons par la suite qu'il s'agisse de parler *pour* la musique ou *par* la musique, cette investigation s'attachera à l'ensemble des pratiques discursives participant de nos façons de créer et de vivre « notre » musique.

Pour mettre en perspective ces différentes activités, je concentrerai mes analyses sur nos usages situés de *catégories musicales*. Pour suggérer cet ensemble je désignerai en indigène les plus communément rencontrées dans la littérature anthropologique - sans ordre et sans conviction - jazz, métal, rock, rap, techno, reggae, musique du monde,

---

<sup>6</sup> L'usage de ce vocable nous permet de profiter de l'analogie du « jeu » pour « comparer » à des fins heuristiques des pratiques hétérogènes impliquant « notre » langage et disposant d'une certaine « ressemblance de famille ». « Qu'est-ce qu'il leur est commun à tous ? – Ne dites pas : il *faut* que quelque chose leur soit commun, autrement ils ne se nommeraient pas « jeux » - mais *voyez* d'abord si quelque chose leur est commun. – Car si vous le considérez, vous ne verrez sans doute pas ce qui leur serait commun à *tous*, mais vous verrez des analogies, des affinités, et vous en verrez toute une série. Comme je l'ai dit : ne pensez pas, mais *voyez* ! Voyez, par exemple, les jeux sur damiers avec leurs multiples affinités. Puis passez aux jeux de cartes : ici vous trouverez beaucoup de correspondances avec la classe précédente, beaucoup de traits communs disparaissent, tandis que d'autres apparaissent. Si dès lors nous passons aux jeux de balle, il reste encore quelque chose en commun, mais beaucoup se perd. – Tout c'est jeux sont-ils « *divertissants* » ? Comparez les échecs à la marelle. Ou bien y a-t-il en tous une façon de gagner et de perdre, ou une compétition des joueurs ? Songez aux patiences. Dans les jeux de balle on gagne et on perd ; mais quand un enfant lance la balle contre le mur et la rattrape, ce caractère se perd. Voyez quel rôle jouent l'adresse et la chance. Et combien différentes l'adresse aux échecs et l'adresse au tennis. Songez maintenant aux jeux de rondes : ici il y a l'élément du divertissement, mais combien d'autres caractéristiques ont disparu ! Et ainsi nous pouvons parcourir beaucoup d'autres groupes de jeux ; voir surgir et disparaître des analogies. » (Investigations § 66) (Wittgenstein 1961 : 147-148).

musique classique, musiques électroniques, musiques actuelles *et cætera*. L'identification d'une *catégorie musicale* s'avère naturellement discutable. Sa reconnaissance comme telle appelle une réflexion sur les catégorisations de la musique : pourquoi et comment différencions-nous cet ensemble à définir appelé « musique » ? Le dessein de cette investigation est de révéler et d'étudier les savoirs que ces catégorisations permettent sur nos pratiques tout en dévoilant les enjeux et les tensions propres à l'existence d'un monde partagé de catégories musicales. Cette visée nous détournera des questionnements classiquement développés sur les relations auditeur/musique. En donnant voix aux multiples pratiques composant sa diversité et sa pluralité - « nos musiques » - nous expérimentons une alternative aux travaux s'appliquant à décrire nos façons de vivre ensemble la musique.

## II. Ce que l'écrit ne dit pas :

---

### Déploiement tactique :

---

Le déploiement de cette investigation anthropologique appelle un questionnement préliminaire sur l'inscription de nos dires au sein d'une composition textuelle aux prétentions didactiques. Utiliser et mettre en scène nos conversations pour élaborer un discours sur nos relations à la musique revient en effet à interroger la constitution, l'utilisation et la critique de sources orales (Traimond 2000). Plusieurs travaux francophones récents emploient cette matière labile. Afin de présenter les enjeux propres à une approche anthropolinguistique de nos usages de catégories musicales, je considérerai de manière critique leur méthode de *promotion* de la parole.

Dans ce but, je citerai successivement l'ouvrage d'Eric Chauvier, *Fictions familiales. Approche anthropolinguistique de l'ordinaire d'une famille*, publié en 2003 au Presse Universitaires de Bordeaux, l'ouvrage co-écrit par Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, publié en 2001 aux éditions de la Documentation Française, l'ouvrage de Christian Le Bart, *Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion*, publié en 2000 aux Presses Universitaires de Rennes et l'ouvrage de Marc Touché, *Mémoire vive*, publié en 1998 par l'association Musiques Amplifiées le *Brise Glace* d'Annecy. Je me référerai également à l'article d'Annie Paradis, « Lyriques apprentissages. Les métamorphoses de l'émotion » paru dans le numéro 47 de la revue *Terrain*, « Musique et émotion », publié en 2001 par les Editions du Patrimoine. Ces textes nous serviront provisoirement de terrain commun.

Dans ce cadre introductif, je ne critiquerai pas les analyses présentées et les thèses soutenues par ces auteurs. Sur les traces du tournant réflexif pris par de nombreux travaux anthropologiques dans les années 80, nous examinerons de manière critique les pratiques servant l'inscription textuelle du parlé et évaluerons leurs enjeux. Pour reprendre le vocabulaire de Bruno Latour, je m'intéresserai ponctuellement aux transcriptions et transcriptions nécessaires à un travail anthropologique sur le monde. Ce faisant, je ne réduirai pas la représentation professionnelle de l'anthropologue à une représentation d'écrivain, mais je questionnerai ses façons d'établir et de soutenir sa pratique au sein du texte : comment l'anthropologue compose-t-il sa voix ? Naturellement, l'inscription de nos dires dans la littérature anthropologique et sociologique sert des projets hétérogènes, contradictoires et concurrents. Pour distinguer la diversité de ces usages du parlé, je porterai notre attention sur les protocoles d'enquêtes présentés, les méthodes de transcription proposées et les modes de contextualisation utilisés. Ces procédés de construction du *dit* révèlent en effet un ensemble de présupposés quant à ce qui constitue une donnée anthropologique (un élément descriptible et analysable) et déterminent le champ et les modalités de l'interprétation.

Faire nos dires :

---

Les techniques de collecte élaborées par l'ethnographie sont inévitablement limitées. La prise de note est la forme la plus vénérable. Aucun texte sur la musique pourtant ne semble l'employer ou la mettre en scène au sein d'un travail analytique. Certaines enquêtes statistiques réalisées à l'aide de questionnaires nécessitent une prise de note (Donnat 1998 ; Bourdieu 1979). En effet, lorsque l'enquêteur, professionnel ou intérimaire, ne peut inscrire son interlocuteur dans ses catégories ou bien quand il a prévu (ou, plus généralement, quand on a prévu pour lui) ce qu'il est convenu d'appeler une question « ouverte », il se met à écrire ce que lui dit son interlocuteur. L'enquêteur écrit sur le moment ou avec un décalage très bref ce qui est dit par son ou ses interlocuteurs. Cette méthode lui demande une bonne maîtrise de la langue parlée - du moins suffisante pour distinguer les mots et les tournures employés par son interlocuteur. Indépendamment de la technique d'écriture usitée (sténographie ou systèmes d'abréviations), la prise de note nécessite une concentration nuisible à l'engagement conversationnel. Ce que peut faire un anthropologue sans parler (retranscrire par exemple une discussion entre un chef

d'orchestre et ses musiciens par exemple ou - pour citer une situation d'enquête présentée dans les écrits réunis - une conversation entre une cantatrice et son professeur de chant (Paradis 2001)<sup>7</sup>) n'est pas réalisable lorsqu'il se décide à prendre et à partager la parole. Le chercheur impliqué dans un échange, même si celui-ci prend la forme d'un interrogatoire policier, doit le plus souvent opérer un tri sélectif dans ce qui est dit. Il organise et isole les mots et les énoncés de son interlocuteur : il élabore le *dit* en discours. La prise de note en conversation engage pendant sa réalisation une problématique communicationnelle (quel message est transmis ?) aux développements à la fois informationnel (comment retranscrire ce qui est dit ?) et stylistique (comment retranscrire une façon de dire ?). Cette retranscription en situation nécessite une théorie du discours. Elle questionne ce qui est *représentatif* d'une parole et l'implication de l'auditeur dans sa fabrication. La mise en scène de ce travail d'écriture au sein du texte est doublement problématique. Que faut-il donner à voir, la prise de note en situation ou la conversation elle-même ? Que trouvera-t-on dans ce que l'on a *déjà* travaillé ?

La pratique ethnographique d'Eric Chauvier offre de remarquables extensions aux questions générées par la prise de note<sup>8</sup>. Sa méthode acquiert son caractère le plus étrange dans son ouvrage *Fiction familiale. Approche anthropolinguistique de l'ordinaire d'une famille* (Chauvier 2003a). Ce texte met en scène un ensemble de situations réunissant l'anthropologue et sa famille. Les séquences conversationnelles proposées à la lecture par Eric Chauvier sont élaborées à partir de notes prises de manière clandestine chez ses parents durant les premiers jours du mois de juillet 1997. Les pratiques de séquentialisation et de contextualisation qui découlent de sa méthode rendent compte de l'économie linguistique expérimentée par une approche anthropologique de l'ordinaire.

« Ce parti pris de comprendre peu du temps familial pour dire beaucoup implique de prêter la plus grande attention à l'expérience d'un partage linguistique au sein duquel je me trouve investi en tant qu'enquêteur. Le terme d'« ethnographie » prend donc un sens différent de celui que lui accorde l'anthropologie classique. Elle n'est plus cette phase de collecte de données antérieures au texte. Si l'on se réfère à l'œuvre de James Clifford, elle comprend les tentatives pour rétablir, par le texte, le lien de l'observateur au monde. Clifford montre que cette expérience textuelle repose sur l'expression

---

<sup>7</sup> L'anthropologue ne nous dit pas si elle utilise ou non un enregistreur pour retranscrire les conversations qu'elle nous donne à lire.

<sup>8</sup> Sur l'« abandon » de l'enregistreur, Chauvier 2003a : 13-16.

d'une perte d'origine, de pureté, d'authenticité. Ce que nous perdons au cœur de l'interaction, et que nous ne pourrions jamais retrouver (une stabilité identitaire, une origine pure), détermine précisément cette enquête sur l'ordinaire du groupe familial. » (Chauvier 2003a : 12)

Les scènes familiales exposées par Eric Chauvier témoignent de l'étrangeté de la pratique ethnographique. Le rapport au langage composé dans et par l'enquête détermine la *lisibilité* des séquences conversationnelles présentées et commentées par le chercheur. Le travail de mise en mot (comme forme de conservation) et de mise en intrigue (comme forme de discussion) de son quotidien participe d'une même auto-réalisation. Eric Chauvier questionne ses relations au monde en en créant de nouvelles par le texte. Ses expérimentations ne peuvent être circonscrites à la *prise* de note. Il interroge la condition d'un « retour » sur nos dires et la fiction que nous composons en introduisant une écriture dans son ordinaire conversationnel.

L'enregistrement est employé plus communément par les anthropologues et les sociologues. La totalité des ouvrages cités utilisant et présentant des extraits d'entretiens s'en remettent à cette méthode. Aucun de ces textes n'explique les choix dont elle procède. L'introduction d'un enregistreur (cet objet plus ou moins volumineux) met en péril le positionnement du chercheur. Le dispositif que l'enquêteur expose devant son ou ses interlocuteurs engage une fiction professionnelle problématique. Il faut pouvoir légitimer cet outil de conservation de la conversation. Qu'il soit débutant ou professionnel, que ses enquêtés lui soient familiers ou non, l'enregistreur (celui qui enregistre) doit pouvoir donner une visibilité et une légitimité à son activité. On enregistre rarement sans raison des personnes qui parlent. On ne laisse pas non plus de traces de ses paroles sans mobile.

- « Qu'allez vous faire de ce que j'ai dit ? »

Ce problème de « légitimité » est évidemment propre à toute activité d'enquête. La valeur de preuve conférée à l'enregistrement complexifie toutefois la relation établie entre un chercheur et son interlocuteur. La « nécessaire discrétion » exigée par l'entretien d'une relation équitable et honnête entre un enquêteur et son enquêté est mise en cause par ce tiers qu'est l'enregistreur et les autres écoutes qu'il suggère (Pouzargue 1999).

L'utilisation d'un enregistreur motive également des questionnements concernant la *réalisation* de nos situations de parole. De l'entretien en face-à-face à l'enregistrement de groupes de parole, comment l'enquêteur collecte-t-il des productions verbales et recherche-t-il la parole de ses interlocuteurs ? L'enregistrement clandestin n'échappe pas à cette mise en cause. Quel rapport au langage le discours anthropologique expérimente-t-il ? Peu de textes relatifs à l'activité musicale présentent et s'intéressent à des interactions verbales prises sur le vif, en « participation observante » pour utiliser un renversement désormais classique (Wacquant 2000 : 10). La promotion du parlé est servie académiquement par l'entretien. L'enquête, qu'elle se dise sociologique ou ethnographique, plus qu'un lieu d'émergence, est un mode de production de discours sur la musique.

L'article d'Annie Paradis « Lyriques apprentissages. Les métamorphoses de l'émotion » incarne une alternative à ce règne sans partage de l'entretien. Elle fait place dans son texte à une scène de conversation entre un professeur de chant et son élève (Paradis 2001 : 32-34). Cette discussion est présentée comme partie intégrante du processus d'apprentissage et de mise en état du chanteur. Sa cohabitation, dans ce même article, avec des extraits d'entretiens impliquant également des chanteurs, met à jour les possibilités offertes par la juxtaposition de situations de parole hétérogènes. L'ouvrage d'Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart, *Figures de l'amateur* met en perspective certains des enjeux discursifs propres à la construction de ces interactions verbales enregistrées (Hennion, Maisonneuve, Gomart 2000 : 67-75). Ainsi, la composition et la définition des situations de parole de l'enquête s'avèrent participer du travail de positionnement nécessaire à l'analyse :

« Un premier décalage par rapport à l'entretien comme méthode automatique, non problématique, du sociologue, a donc paradoxalement consisté à dé-sociologiser l'interviewé, pour lui demander de parler non de ses déterminismes, mais de ses façons de faire. A diriger l'entretien non pas vers ce qu'il aime (et moins encore ses excuses, les avertissements prodigués sur le fait qu'il n'est pas dupe de ce que ces choix ont d'arbitraire et de déterminé), mais vers ses façons d'écouter, de jouer, de choisir, et de ce qui se passe ». (Hennion, Maisonneuve, Gomart 2000 : 69)

Ce décalage se comprend comme une alternative à la sociologie critique issue des travaux de Pierre Bourdieu. Il s'agit de passer d'une problématique conversationnelle en termes de

déterminisme (« pourquoi écoutez-vous du classique ? ») à une problématique en termes de dispositifs et de savoirs constitués et mis à l'épreuve en situation (« comment écoutez-vous du classique ? »). Ce déplacement fait de l'entretien un espace où le chercheur et son interlocuteur collaborent à l'émergence d'une connaissance sur la musique. La continuité entre le dit et l'écrit s'opère ainsi dans l'enquête, comme lieu d'expérience et de création discursive relatifs à la description et à l'analyse de nos pratiques musicales. Par conséquent, les analyses proposées par les auteurs n'ont pas pour objet des séquences d'entretien, mais bien des savoirs et des façons de faire. Elles poursuivent la dynamique motivant *en amont* la production d'entretiens enregistrés.

Ces deux grandes méthodes de collecte du vocal que sont la prise de note et l'enregistrement audio questionnent lors de leur activation le *vouloir dire* propre à la conservation de nos dires. Ces méthodes mettent à jour la condition expérimentale d'une anthropologie linguistique : les questions qui l'animent se jouent du texte et du rapport au parlé qu'il produit. Afin d'éclaircir ce point, j'aimerais concentrer notre attention sur les transcriptions de ces enregistrements du parlé et leurs inscriptions textuelles. Pour rester concis, je distinguerai artificiellement deux programmes : un programme dit « naturaliste » et un programme dit « journalistique ». En dégagant un ensemble de questions concernant la transcription et l'inscription du parlé, j'entends suggérer le panel de pratiques pouvant se constituer au delà de ces *programmes fictifs de promotion du parlé*.

#### Questions de transcription :

---

Le programme dit « naturaliste » s'attache au parlé comme à un *événement* (ou un *phénomène*) observable et descriptible. Ce programme n'est pas représenté dans les textes cités. Son attention au langage étant suspectée de ne pouvoir servir une attention au monde, il n'est que peu investi par les chercheurs étudiant la *vie musicale*. Sa sous-représentation dans les travaux touchant à la musique me semble en effet être liée à deux problèmes : l'un, particulier, questionne la finalisation thématique et argumentaire des analyses et des interprétations en anthropologie et en sociologie, l'autre, général, questionne la condition d'un travail *sur* et *dans* notre langage.

Ces questions nous rattraperons lorsque nous nous intéresserons au programme dit « journalistique ». Considérons préalablement les questions que posent à la transcription du parlé notre programme dit « naturaliste ». La conservation textuelle de nos dires engage en effet un rapport équivoque au réel. Les formes de représentation utilisées ne sont bien évidemment pas neutre. De la ponctuation à l'identification des locuteurs l'ensemble des conventions servant l'écriture de nos interactions verbales questionne ce que nous voulons montrer du monde quand nous le représentons. Du roman à la bande dessinée, les expérimentations faites par la fiction nous informent sur ce que nous faisons ordinairement quand nous parlons (De Certeau 1983 ; Kundera 1986).

Classiquement, le chercheur célèbre l'enregistreur *contre* la prise de note. Cet instrument lui permettrait de s'en remettre à la discussion et de relever *a posteriori* tout ce qui lui aurait échappé du fait de son engagement conversationnel. Cette possibilité ne simplifie en aucun cas sa pratique de transcription. Que donner à lire et que représenter ? En d'autres termes, comment désinscrire ce parlé conservé et l'inscrire dans un texte ? Quelle matière donner à nos voix lorsqu'on leur supprime leur air ? Comme tout programme naturaliste, celui concernant la promotion du vocal alimente un paradoxe. Il conteste l'irréductibilité même de notre oralité en révélant un rapport équivoque à l'écrit. La vocation descriptive de nos transcriptions fait problème. Etablir le descriptible c'est distinguer le remarquable. Le détail, comme élément distinct d'un ensemble, devient *donné* lorsqu'il peut être isolé, noté et interprété. Aussi, l'ensemble des conventions nécessaires à une représentation du parlé questionne ce que *nous* voulons lui faire dire.

- Que donner à lire : la transcription d'une *écoute* du parlé ou une *partition* permettant de parler ce qui fut dit ?

Nous pourrions nous servir de la phonétique pour représenter les événements linguistiques à étudier. Les transcriptions proposées rendraient compte de l'articulation d'un ensemble de sons en différenciant leur tonalité et leur amplitude. L'élaboration d'indications rythmiques (incluant l'accentuation) permettrait aux lecteurs valeureux de leur déclamer un sens. Cette fiction naturaliste conteste l'existence textuelle de notre oral en faisant précéder le son au sens. Cette fiction nous invite à reconsidérer ce que nous faisons lorsque nous représentons le parlé. Nos transcriptions célèbrent une continuité entre nos dires et nos pratiques de lecture. Une forme de théâtralisation du vocal :

- « *les mots qui sortent de notre bouche seraient ceux qui reposent sur cette page.* »

C'est ainsi que le rythme, les intonations, les pauses s'annotent et se déchiffrent comme les *valeurs ajoutées* du parlé. La prosodie, cette partie de la linguistique attentive au ton, à l'intonation, à l'accent et à la durée s'installe dans les marges de nos transcriptions.

Lire nos dires :

---

Le programme dit « journalistique » s'attache aux *discours* tenus sur un *thème* particulier. Il privilégie un contenu informationnel contre une situation d'interlocution. Soutenu par la majorité des sociologues et des anthropologues, ce programme de promotion de la parole semble indissociable d'un travail de lissage de notre parlé. Le chercheur ne s'intéresse pas aux façons de parler de son interlocuteur mais à ce dont il parle. Les répétitions, les fautes d'accord, les élisions sont donc considérées comme des interférences parasitant la compréhension du dit. Les imperfections du parlé sont gommées au profit d'un confort de lecture. Le programme journalistique soumet la retranscription du dit à une raison littéraire. Le parlé, sous cette forme, apparaît comme un non-écrit ou, tout au plus, un écrit potentiel. Il n'a de vocation qu'informationnelle. Son inscription au sein du texte peut servir de témoignage, d'exemple ou de preuve. J'ai rattaché cette pratique au journalisme, elle peut aussi l'être à l'histoire ou à l'investigation judiciaire.

La mise en scène de cette *parole lissée* peut prendre différentes formes. Dans l'ouvrage de Christian Le Bart, *Les Fans des Beatles*, les questions relatives à la retranscription des entretiens, à leur citation et à leur analyse sont aplanies au profit d'une efficacité rhétorique :

« Les stratégies d'affichage sont plus audacieuses lorsqu'elles cessent d'être strictement individuelles : les couples de passionnés, sûrs de leur identité partagée, adoptent volontiers une présentation de soi offensive, voir teintée d'agressivité. C'est le cas de Sébastien et Thierry (22 et 21 ans), à l'époque du lycée : « Sébastien et moi, on se donnait une image de gens qui connaissaient la musique des années soixante et qui regardaient tout ce qui se faisait aujourd'hui en rock de façon complètement

méprisante. Le genre : Lennon, il n'y a que ça de vrai ! C'est une image qu'on se donnait. Avec Sébastien, on se disait regarde ce con, avec sa techno, c'est nul ! [...] » » (Le Bart 2000 : 99)

Seul l'utilisation de guillemets prévient notre passage de la lecture d'un texte sociologique à la lecture d'un entretien. La graphie ne subit aucun changement : pas de saut à la ligne, pas de mise en italique. Le texte préserve sa cohérence en niant l'étrangeté de cette irruption du parlé. De la même façon, l'enquête et les questions du chercheur sont soustraites à la lecture. Si les locuteurs sont nommés (Sébastien et Thierry), ils sont signifiés de façon succincte par leur âge et leur passion pour les Beatles. La référence à « l'époque du lycée » sert la contextualisation biographique et la thématization de cet extrait d'entretien : Thierry parle de ses « années lycée ». Cette introduction du parlé révèle l'ambiguïté opérante propre à son utilisation : que nous montre le sociologue ? Thierry parlant de son attitude au lycée ou l'attitude de Thierry au lycée ? L'analyse, dans cet extrait, précède l'introduction de l'entretien. De fait, elle est explicitement située et assumée à l'extérieur du texte. L'auteur, dans son ouvrage, organise et présente un travail réalisé, il ne montre pas la réalisation de son travail. Si, pour rendre compte du caractère audacieux voire offensif des stratégies d'affichage non individuelles des fans des Beatles il cite Sébastien et Thierry, sa rhétorique nous laisse à penser qu'il aurait pu vraisemblablement citer d'autres interlocuteurs. Ce mode de citation à valeur de *preuve* et d'*exemple* ou, pour reprendre la terminologie de l'auteur, de « cas », ici comme expression d'une thèse.

On peut relever, dans ce même ouvrage une autre expression de ce programme journalistique. Ainsi, on peut trouver à lire un long extrait d'enregistrement encadré et intitulé *Une fan (Sylvie 19 ans) parle du Club* (Le Bart 2000 : 118). La mise en scène de cet entretien contraste avec l'extrait cité en amont. Ce qu'a dit Sylvie au chercheur à un moment donné est constitué en texte autonome. Un *document* ouvert à l'appropriation et à l'interprétation du lecteur en dehors de toute indication quant aux conditions de sa réalisation. Cette seconde utilisation d'un enregistrement éclaire l'ambition du programme journalistique : élaborer et étudier le dit en situation sous une forme stable et décontextualisée : le discours. D'où l'effacement progressif de toute adresse (mais à qui parle cette Sylvie ?) et son corollaire l'absence de contextualisation.

Les entretiens proposés par Marc Touché dans son ouvrage *Mémoire Vive* questionnent la vocation de ce programme journalistique. Examinons la composition de son travail historique sur et avec le dit. Dans ce but, je citerai un des nombreux extraits d'entretien proposés à la lecture :

« **Jean-Pol Guyomarch'** : « *en 1962, j'avais 14-15 ans je faisais mon premier groupe, j'étais au Lycée avec **Denis Brousse**, c'est une figure de la musique à Annecy, un excellent pianiste, claviste. Nous étions trois : **moi à la batterie, enfin une caisse claire et une cymbale**, Denis Brousse avec une espèce d'harmonium Hohner et à la guitare **Robert Babilote**. On répétait dans un atelier de son père rue Carnot (la solidarité des parents est quelque chose de récurrent à Annecy comme en d'autres villes de France, le capital relationnel et familial est décisif dans un contexte de pénurie d'équipements musicaux) c'était fabuleux, il y avait de ces odeurs[...] » (Touché 1998b : 54) [la graphie est celle du texte original]*

L'introduction du parlé dans cet extrait est clairement notifiée. L'utilisation de guillemets et la mise en italique des caractères différencient à la lecture la voix de Jean-Pol Guyomarch' de l'écriture de Marc Touché. Les segments soulignés (« **moi à la batterie, enfin une caisse claire et une cymbale** ») ne traduisent pas un changement d'intonation ou de rythme du parlé du locuteur. La distinction de ces quelques mots est le fait de Marc Touché. Il est intéressant de remarquer que les précisions et les développements qu'il apporte entre parenthèses jouent d'une rhétorique complémentaire. Paradoxalement ces manifestations du sociologue servent l'autonomisation de la parole de ses interlocuteurs. Les dires de Jean-Pol' Guyomarch', plus que des sources, participent du discours historique proposé par le sociologue. Cette ambition polyphonique révèle une position de metteur en scène et de chef de chœur. Sa disparition dans les coulisses du texte est source de questionnements. Comment proposer une critique historique des sources sans introduire et questionner la situation d'enquête ?

La partie incorporant cet extrait se nomme « La joyeuse bande. Extraits d'entretiens sur la thématique : mon premier groupe et les suivants, nos locaux de répétitions » (Touché 1998b : 52-63). La juxtaposition de ces paroles sert une écriture biographique. Ces séquences parlées se succèdent et se donnent à lire comme des tranches de vie. Elles sont introduites et articulées par le sociologue sans aucune référence à un contexte

conversationnel précis. Si, à la différence de Christian Le Bart, Marc Touché distingue clairement la parole retranscrite de son travail d'écriture, son attention porte ici sur des biographies non sur un discours biographique. Le chercheur, en tant qu'interlocuteur, reste donc absent de la retranscription. C'est la vie de ces personnes qui se donne à lire, non les situations où elles en parlent.

Les allers-retours de mes textes auprès de mes interlocuteurs ont révélé la valeur et la légitimité de ce programme journalistique et de son lissage de la parole. En ne corrigeant pas leurs « fautes de français », en ne gommant pas leurs répétitions et leurs bouche-pauses (« euh... »), j'ai semble-t-il porté préjudice à leur propos et à leur témoignage. La diffusion et la clarification de mon travail m'ont conduit à promouvoir une forme de fidélité à l'enregistrement. Une promotion de l'irréductibilité du *dit*. Cette position m'a permis de justifier cette forme de résistance à la lecture propre à mes citations. L'expressivité de mes interlocuteurs s'avère toutefois contestée par la lisibilité des séquences conversationnelles proposées. Mon écriture anthropologique s'impose involontairement en porte-parole. La position occupée par les chercheurs soutenant le programme journalistique est symétriquement inverse : mieux que transmettre une parole, ceux-ci prétendent la donner. L'autonomie du parler, la conservation de son vouloir dire et sa possible diffusion par la lecture sont les enjeux de cette question de l'inscription. L'existence de ces paroles mises en texte interroge la vocation polyphonique du texte anthropologique et les formes de représentations professionnelles mises en place par l'anthropologue.

### Représentativité et contextualisation :

---

Le programme dit « journalistique » a pour projet d'extraire le dit de la situation d'interlocution dont il est issu pour le constituer en discours autonome. Si l'adresse est effacée au profit du lecteur (ces personnes citées semblent *nous* parler), la localisation et l'attribution des discours produits font toutefois l'objet d'un enjeu. Les pratiques de contextualisation engagent la représentativité des personnes interrogées et la généralisation des analyses proposées.

Pour développer cette question nous étudierons quelques unes des parenthèses clôturant les extraits d'entretiens proposés au sein de l'ouvrage *Figure de l'amateur* dans

la sous-partie intitulée « Analyse III Les formats de l'écoute » (Hennion, Maisonneuve, Gomart 2000 : 209-238) :

- « (BH, m., 54 ans, chorale et harmonie, milieu rural et populaire) » (p.210)
- « (HLS, m., 47 ans, chorale et chant) » (p.211)
- « (QM, f., 28 ans, classique, piano ; appartement bourgeois, collection de disques et CD, sans plus, mais beaucoup de partitions de classiques) » (p.212)
- « (KRC, m., 39 ans, clarinette, dirige une harmonie ; il a une collection d'instruments à vents, et énormément de disques, tous genres et tous styles) » (p.213)
- « (QN, m., 39 ans, rock, employé) » (p.214)
- « (HC, m., 34 ans, amateur de lyrique, beaucoup de disques noirs et de CD, va tout le temps à l'opéra en France et ailleurs) » (p. 215)
- « (CS, m., 42 ans, violon, membre d'un quatuor amateur dont trois membres jouent ensemble depuis plus de dix ans) » (p.216)
- « (un « amateur anonyme » : entretien pendant un entracte à l'Opéra-Comique) » (p.216)
- « (GQ, f., 43 ans, tromboniste dans une harmonie municipale) » (p.217)
- « (IC, m., 39 ans, ingénieur, grand amateur de classique, non instrumentiste, énorme collection de disques noirs et de CD) » (p.218)

Ces informations nous sont données après la lecture des extraits d'entretien. Nous ne savons qui parle qu'après avoir lu ce qui est dit. Les noms et prénoms des locuteurs sont remplacés en fin de citation, par des sigles. Cette façon singulière de produire de l'anonymat (« CS », « QN », « HC », « GQ ») interroge la vocation de ces parenthèses. En effet, la vie privée des enquêtés aurait pu être respectée et protégée en utilisant simplement leur prénom ou en lui substituant un pseudonyme. Cette méthode, contre la siglaison des entretiens, permet de jouer d'un effet littéraire en termes de personnages : c'est *Laura* qui parle, c'est *Ismaël* qui parle, etc. Il ne s'agit pas d'*identifier* un locuteur mais de lui prêter un corps et une voix par le nom. En effet, outre cette nomination assez pauvre, ces parenthèses nous proposent un ensemble plus ou moins important d'informations. Si nous ne pouvons les nommer, et par la même les citer à notre compte, nous pouvons classer ces dires. Deux indications sont systématiquement proposées, le sexe (« m. » ou « f. ») et l'âge (« 28 ans », « 54 ans »). A ces données peut être associé un renseignement relatif à la pratique musicale de l'interviewé (« choral et chant », « violon »), à ses « goûts musicaux » (« rock », « amateur de lyrique », « grand amateur de classique »), ou à sa

profession (« employé », « ingénieur »). Ces critères d'identification se répondent et organisent la différenciation des *discours*. Certaines indications comme « milieu rural et populaire », ou « tromboniste dans une harmonie municipale » dévoilent la dimension pragmatique de ce mode d'identification. Il s'agit de *situer* efficacement leur contexte de production. Etre un homme de 54 ans, évoluer dans un milieu rural et populaire, pratiquer la chorale et fréquenter une harmonie (« (BH, m., 54 ans, chorale et harmonie, milieu rural et populaire) » (Hennion, Maisonneuve, Gomart 2000 : 210)) doit impliquer une façon de parler attachée à un environnement et une biographie.

Le ton ethnographique de certaines notices mérite d'être apprécié. On peut ainsi lire : « appartement bourgeois, collection de disques et CD, sans plus, mais beaucoup de partitions de classique » (Hennion, Maisonneuve, Gomart 2000 : 212). Le « sans plus » révèle un jugement comparatif porté sur la collection de disques de l'enquêté. L'effet escompté me semble participer d'une écriture réaliste, l'effet « j'y étais » épinglé par James Clifford et Clifford Geertz. Nous (vous comme moi) pouvons aisément imaginer l'ethnographe noter sur son carnet cette information. Son insertion dans le texte final fait apparaître un observateur : une personne ayant vu de ses propres yeux la discothèque de l'interviewé et donc l'interviewé lui-même. Ce ton rompt quelque peu avec le caractère systématique de cet étiquetage. Cette rupture paradoxalement a pour effet de naturaliser les *catégories* élaborées et participe de leur performativité. Les relations entre les activités d'*identification*, de *contextualisation* et de *catégorisation* méritent d'être soulignées. L'usage de catégories socio-professionnelles ou de catégories musicales participe de la contextualisation du dit et sert la représentativité du discours. L'affiliation à une catégorie engage une identité commune : une mise en *ensemble*. Les différences et les points communs entre locuteurs sont régulés et maîtrisés au détriment d'une problématique de l'interlocution et de l'énonciation. Ces parenthèses comprennent pour nous ces dire.

La datation joue d'un effet de contextualisation/catégorisation similaire. Les pratiques judiciaires (je fais notamment référence aux dépositions) instaurent par exemple une hiérarchisation chronologique du dit (ce qui est dit peut invalider ce qui fut dit) ; certains entretiens journalistiques également, notamment lorsque l'interlocuteur est un témoin capital ou profite d'une certaine distinction. Les statuts de *preuve* et de *trace* conférés ainsi au parlé sont sujets à caution et objets de litiges. Toutefois, cet usage de la datation systématique a pour avantage de signifier et de borner l'engagement d'un locuteur

dans ses paroles. Singulièrement, les anthropologues et les sociologues n'utilisent que rarement des indicateurs de temps. C'est ce que nous pouvons constater dans les ouvrages cités en amont. Si nous disposons d'information sur la période d'enquête, les entretiens eux-mêmes ne sont pas explicitement référés à une situation datée. Ce choix rhétorique participe également d'une construction du dit en discours : les propos mis en scène semblent s'extraire de la contingence propre à la rencontre pour incarner une « opinion » ou une « représentation » par exemple.

Le programme de promotion de la parole qualifié de « journalistique » fait du *contexte* et de son usage analytique un élément stable aux multiples variables, un cadre dont la définition influe sur l'interprétation de l'entretien. Le terme même de *contexte*, de par la grammaire spatiale qu'il suggère, semble être à l'origine des apories générées par son usage (Latour 1995 : 22-25). C'est pourquoi, comme un branchement sur les travaux de John Gumperz, nous lui préférons à dessein le terme de *contextualisation* (Gumperz 1989b : 211). Charles Briggs, en introduction de son ouvrage *Learning how to ask. A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research* (1986, Cambridge) a caractérisé de façon critique les usages de cette notion de *contexte* :

« [...] beaucoup d'écrivains conçoivent « le contexte » comme étant la somme totale des stimuli physiques, sociaux et psychologiques existant durant une interaction. Cette définition, commodément, autorise l'analyste à décider de ce qui compte comme « le contexte » sur la base de sa propre évaluation de la situation. De même, elle instaure une dichotomie entre l'analyse des « variables contextuelles » de celle des composantes verbales du discours. Etant donné que les réponses concernent l'ensemble de la situation, cette dichotomie est méthodologiquement problématique » (Briggs 1986: 25)<sup>9</sup>

Il ne s'agit pas seulement de considérer « le contexte » comme un (autre) produit discursif. La critique engagée par Charles Briggs souligne les enjeux propres à la contextualisation (comme activité située) et à sa maîtrise durant nos interactions verbales :

---

<sup>9</sup> « [...] many writers conceive of « the context » as being the sum total of physical, social, and psychological stimuli that exist at the time of an interaction. This definition conveniently allows the analyst to decide what counts as « the context » on the basis of his or her own assessment of the situation. It also dichotomizes the analysis of « contextual variables » from that of the verbal components of discourse. Given the fact that responses address the total situation, this dichotomization is methodologically problematic. » (Briggs 1986 : 25)

« Non seulement les contextes ne sont pas simplement des données situées, mais ils sont continuellement renégociés au cours de l'interaction. Les paroles de l'interviewer et de l'interviewé ne surviennent pas simplement dans le cadre ; tout du long avec les composantes non-verbales, elles sont la matière même dont est construit le contexte. Chaque énonciation, de cette façon, rend compte de ce processus en cours, de la même façon qu'elle y contribue.[...] Cela met immédiatement en cause le concept naïf de l'interviewer comme médiateur à travers qui les attitudes du répondant et ses croyances sont transmises au lecteur. » (Briggs 1986 : 25)<sup>10</sup>

Ces relations entre la catégorisation des locuteurs, la contextualisation du dit et l'inscription du parlé constituent un des objets et un des enjeux majeurs de cette investigation sur nos usages de catégories musicales<sup>11</sup>. C'est ainsi, ayant ouvert un ensemble de questions relatives à la promotion textuelle et à l'inscription du parlé, que j'aimerais placer les appuis nécessaires à notre posture et programmer notre itinérance épistémologique.

---

<sup>10</sup> « Not only are contexts not simply situational givens, they are continually renegotiated in the course of interaction. The words of the interviewer and interviewee do not simply occur within the frame ; along with nonverbal components, they are the very stuff of which the context is constructed. Each utterance thus reflects this ongoing process, just as it contributes to it. [...] This immediately calls into question the naive concept of the interviewer as the medium through which the respondents' attitudes and beliefs are conveyed to the reader. » (Briggs 1986 : 25)

<sup>11</sup> Ce point rend inévitable une référence aux travaux d'Harvey Sacks (Sacks 1995). Cette connexion bibliographique n'exclut pas une rupture avec l'analyse conversationnelle. En effet, sa professionnalisation à l'anglo-saxonne et son pendant techniciste à la française contraignent l'expérimentation linguistique proposée.

### III. Investir le monde :

---

#### Pragmatique du texte : des anthropologues à l'écrit

---

Cette investigation exploite son support textuel. Elle profite des perspectives analytiques offertes par l'écriture et des horizons pratiques suggérés par vos lectures. En différenciant deux programmes fictifs de promotion textuelle du parlé j'ai voulu mettre à jour et préserver les relations que tisse l'ethnographie entre le dit et l'inscrit. La distinction de ces jeux à *l'interface entre l'oral et l'écrit* prépare un travail anthropolinguistique sur la cohabitation de nos usages de catégories musicales (Goody 1994). En développant une problématique de l'*accord*, nous impliquerons ce texte dans nos façons de vivre et de parler ensemble la musique. En questionnant les *perturbations linguistiques* provoquées par cette collaboration singulière, nous développerons la *réflexivité*<sup>12</sup> qui lui est propre et ferons de cette investigation un outil didactique.

Cette pragmatique du texte *se* dérive de la rencontre et de la production conjointe de problèmes historiographique et ethnographique. Un travail préliminaire sur la trilogie de Paul Ricœur, *Temps et récit*, inspire cette généalogie (Ricœur 1983, 1984, 1985). Deux entrées mineures dans son imposante bibliothèque - « Austin (J. L.) » et « Wittgenstein (L.) » - nous permettrons d'explorer les marges linguistiques de son œuvre entre phénoménologie et herméneutique (Ricœur 1985 : 525-533). En privilégiant une lecture anthropologique des auteurs distingués, nous reviendrons sur les corrélations expérimentées par Paul Ricœur entre *l'énonciation située* et la *narration historique*. Ce

---

<sup>12</sup> Mon usage de la notion de *réflexivité* emprunte à l'ethnométhodologie et à la philosophie du langage ordinaire : « La réflexivité – terme emprunté à la philosophie analytique – désigne les processus d'auto-constitution des pratiques sociales, le fait que les pratiques sociales sont produites de manière à pourvoir à leur propre intelligibilité. » (Widmer 2001 : 211)

détour bibliographique par l'histoire dispose de nombreux précédents, suffisamment pour appartenir à une tradition anthropologique. Le projet d'une *histoire de l'anthropologie* et sa promotion en une *anthropologie de l'anthropologie* en témoignent : ces mouvements *depuis* et *vers* l'histoire sont critiques et réflexifs (Lenclud 1988). *L'autorité du discours anthropologique s'étudie en train de se faire* et est épinglée dans le texte (Bertrand 2002 ; Geertz 1996). Les questionnements des anthropologues se déplacent désormais de leur « terrain » à leur bibliothèque ou, pour le dire autrement, le « terrain » des anthropologues comprend désormais leur bibliothèque. Au dessus de ces rayons de livres étiquetés sobrement sous le substantif « anthropologie » ces quelques mots de Clifford Geertz :

« Si l'on fait remonter comme d'habitude l'anthropologie aux écrits de Tylor, cent quinze années de prose assurée et d'innocence littéraire, c'est trop ». (Geertz 1996 : 31).

Des questions d'ordre rhétorique aux problèmes concernant la circulation du texte, le support même de conservation et de transmission du savoir anthropologique est au cœur d'un questionnement professionnel (Chauvier 2003b). La discipline se met en convention et compose, par articles interposés, une pragmatique du texte. Dès 1986, en résonance avec les communications du séminaire de Santa Fé d'avril 1984 (Clifford & Marcus 1986), Jean Jamin écrivait dans un article des *Etudes Rurales* intitulé « Le texte ethnographique. Argument » :

« Reste que ajoutée à cette incertitude qui entoure la reconnaissance et l'appréhension de l'objet empirique en terrain moderne, l'intrusion du lecteur, consciemment ou inconsciemment assumée par l'auteur, fait du texte ethnographique la pierre de touche de toute réflexion sur l'ethnographie du monde moderne [...] » (Jamin 1986 : 22)

Ces mouvements réflexifs vers la lecture liés au redéploiement de l'anthropologie « à la maison » (*at home*) mettent en cause la reproduction et la reconnaissance des « objets » ethnographiques. En adressant son texte, l'anthropologue questionne son *implication* au quotidien et la reconnaissance de sa profession. L'ethnologue Sergio Dalla Bernardina a participé de ces débats dans un article intitulé « Textes sans corpus. La rhétorique du terrain comme objet ethnologique » (Dalla Bernardina 1998). Il y questionnait l'existence textuelle de ce que Jean Jamin appelle un « objet empirique en terrain moderne ». Contre

tout solipsisme, il proposait alors de concentrer notre attention sur ce que fait l'ethnologue :

« Qu'est ce qu'un ethnologue, en effet, sinon quelqu'un qui pose au monde des questions d'ordre ethnologique ? » (Dalla Bernadina 1998 : 98-99)

Ce retour critique sur la tautologie propre à toute affirmation disciplinaire permettait à l'auteur de déplacer l'autorité académique investie dans l'« objet » vers un autre élément du dispositif de recherche : la « problématique ».

« Ce n'est pas le terrain comme unité physique, finalement, qui fait la cohérence du phénomène, ce n'est même pas le *corpus*, mais bien la problématique qui oriente l'enquête et - il est grand temps de sortir de cette notion - *construit* l'objet. » (Dalla Bernadina 1998 : 98)

L'inscription textuelle de *ces problématiques anthropologiques* donne lieu à un ensemble de pratiques. Positionner en amont de la recherche, elles servent la représentation de protocoles d'investigation en termes d'hypothèses et d'analyses finalisées. S'incarnant sous forme de questions, elles-mêmes subdivisées en différentes sous-questions, elles font œuvre d'intrigue. Elles assurent une cohérence et une dynamique au texte en ménageant une *chute* à sa dramaturgie (une conclusion pour une démonstration). En *travaillant* le déploiement littéraire de son dispositif de recherche, l'anthropologue élabore une représentation professionnelle à l'interface entre l'oral et l'écrit. L'usage par James Clifford du vocable « ethnographie » profite à la redescription de la praxis qu'il incarne : *faire de l'ethnographie* c'est travailler son rapport au monde en s'expérimentant *dans* et *par* le texte (Chauvier 2003a : 12-13). En dévoyant la notion de *terrain* et par la même le *chronotope monographique* qu'elle permet, nous développerons cette pragmatique du texte (Bakhtine 1991). Le travail d'écriture engagé peut se lire comme la recherche sceptique d'un *vouloir dire*. L'affirmation de ma *vocation anthropologique* est une prétention, une revendication et un appel : un « *claim* » (Cavell 1996). Au risque de vous lasser, ce texte entretient l'incongruité de cette représentation disciplinaire : *l'étrangeté générée par la conservation, l'extraction, la transcription et l'analyse de ces quelques secondes de mon quotidien de locuteur peut-elle trouver une expression dans votre quotidien de locuteur ?*

Cette investigation touche à la densité et à la précarité des relations que nous réalisons au quotidien par la musique. L'*ordinaire* qu'elle entend investir se distingue du *réel* de par son ouverture au *scepticisme* : l'ordinaire est intrinsèquement menacé de ne plus l'être. L'ethnographie promue s'intéresse à la mise en péril de nos environnements familiers et au travail conversationnel nécessaire à leur conservation (Chauvier 2003a). Cette *anthropologie de l'ordinaire*<sup>13</sup> se joue des *perturbations linguistiques* provoquées par nos usages textuels. Transcrire, analyser et lire nos conversations c'est court-circuiter l'amnésie nécessaire à la quiétude de leur reproduction. Les indéterminations générées par ces ruptures et ces déplacements dans le texte servent les prétentions didactiques de cette investigation. Sa complexion s'inspire des *juxtapositions surréalistes*<sup>14</sup>. Les zones troubles générées par l'articulation de différents procédés de textualisation - descriptions, narrations, transcriptions, retranscriptions, interprétations - préparent le déploiement créatif de lectures. Le collage impressionniste élaboré, liant des transcriptions du parlé à des retranscriptions de l'écrit, vise à faire émerger un questionnement sceptique dans notre ordinaire de lecteur. Notre ethnographie renonce à collecter et à représenter le monde pour investir *notre* monde. Les problématiques générées sont celles d'une *anthropologie indigène*. Elles mettent en cause la reconnaissance d'un ordinaire partagé en expérimentant son investissement littéraire.

Mon emploi du terme *indigène* conteste ses acceptations anthropologiques. Cet hors-jeu trouve un précédent dans l'usage du terme *membre* (*member*) par Harold

---

<sup>13</sup> Cette approche de l'ordinaire s'inspire du travail de l'anthropologue Jack Goody et se place à l'interface entre le dit et l'inscrit (Goody 1994). Elle utilise les outils de l'*ethnographie de la communication* et de l'*analyse conversationnelle* et s'intéresse à nos interactions verbales en situation (Goffman 1987, Gumperz 1989, Sacks 1995). Elle puise sa source dans la *philosophie du langage ordinaire* et questionne la réflexivité propre à nos usages linguistiques (Cavell 1996 ; Wittgenstein 1992, Austin 1994).

<sup>14</sup> « Le collage fait travailler des éléments (ici le texte ethnographique) qui ne cessent de proclamer leur étrangeté par rapport au contexte de présentation. Ces éléments – comme une coupure de presse ou une plume – sont indiqués comme réels, comme collectés plus qu'inventés par l'artiste-écrivain. Les procédés a) de découpage et b) d'assemblage sont bien entendu à la base de tout message sémiotique. Ici, ils *sont* le message. Les coutures et les sutures du déroulement de la recherche restent visibles ; il n'y a pas d'aplanissement ou de mélange de données brutes du travail en une représentation homogène. Ecrire des ethnographies sur le mode du collage reviendrait à éviter de décrire des cultures comme des ensembles organiques ou comme des mondes réalistes, unifiés, se prêtant à un discours explicatif continu. [...] L'ethnographie comme collage rendrait manifeste les procédés constructivistes du savoir ethnographique ; ce serait un assemblage contenant d'autres voix que celle de l'ethnologue, ainsi que des exemples de données « trouvées » pas totalement intégrées à l'interprétation dominante du travail. » (Clifford 1996 : 147)

Garfinkel et Harvey Sacks. Pour suggérer ce parallèle, je ferai mien l'extrait d'entretien cité par Alain Coulon dans son *Que sais-je ? sur L'ethnométhodologie* (Coulon 1987). Harold Garfinkel, répondant à Bennetta Jules-Rosette, y souligne les inconvénients propres à ses usages de la notion de « membre » (*member*) :

« Utiliser la notion de « membres » ne va pas sans risque. Dans son acception la plus commune, elle est pire qu'inutile. Il en va de même pour les concepts de « personnes particulières » ou « individus ». Certains sociologues insistent, soi-disant en accord avec nous, qu'il nous faut concevoir des membres comme des individus collectivement organisés. Nous rejetons carrément cette allégation. Pour nous, les « personnes », « personnes particulières » et « individus » sont des aspects observables d'activités ordinaires. » (Coulon 1987 : 41)

Le terme « indigène » provoque à dessein le même ensemble de malentendus. Ainsi, la discussion de ce vocable interroge les implications politiques et identitaires du discours culturel proposé par l'anthropologie. Le terme « indigène » met à jour le rapport équivoque aux groupes et à l'espace inhérent à l'organisation, au déploiement et à la représentation de la recherche en termes d'« aires culturelles » et de « terrain ». Ces questionnements critiques concernant la « localisation » du discours anthropologique trouvent un développement ethnomusicologique remarquable. Du « rap en Afrique » au « rap africain », il nous faut suivre les tenants et les aboutissants des différents procédés de catégorisation des textes anthropologiques. Comme la notion de « membre » utilisée par Harold Garfinkel et Harvey Sacks, la notion d'*indigène* que je ferai nôtre inspire une réflexion concernant notre « parler ensemble ». L'approche proposée nous conduira à considérer de façon sceptique les glissements d'un *je* au *nous*. Vous l'aurez compris, je ne me décernerai aucun « *going native awards* » pour reprendre l'expression ironique de Bennetta Jules-Rosette (*in* Tedlock 1991). Il ne s'agit pas de (*re*)devenir *indigène* mais de mettre en cause toute prétention à ne pas l'être. Cette investigation expérimente la condition de cette prise de parole située qu'est l'écriture anthropologique : les paradoxes propres à sa reconnaissance et à sa mise en circulation par le texte. A vos lectures, elle est et ne peut être qu'exploratoire.

L'impression de cette investigation sanctionne une appropriation laborieuse de l'anthropologie : de la licence à la thèse, six années d'études. Depuis plus de cinq ans je lis, j'écris, je coupe, je colle et j'efface, je relis et j'écris à nouveau. Ne cherchez pas ce *je* dans ces lignes, il n'y est pas. Comme vous, *je* suis devant un texte : un texte ouvert, contraignant et exigeant, un texte à corriger. Je vous guiderai dans ces lignes, sachant que vous vous ferez un plaisir de ne pas jouer les *jeux* que je vous propose. En suggérant les mouvements de cette investigation, j'aimerais limiter l'effet de suspens argumentaire propre au caractère linéaire du mode d'exposition imposé. Ce travail identifié classiquement comme l'annonce du plan clôturera ce prélude. Cette fin du commencement suggère plus qu'elle ne montre le chemin qu'il nous reste à parcourir. Cette position que nous occuperons provisoirement consacre une fiction. Celle d'une voix d'auteur, unique et tenue et, en contrefort, celle d'une lecture coopérative et continue.

La forme de cette investigation est inspirée de l'ouvrage admirable de Kamala Visweswaran : *Fictions of Feminist Ethnography* (Visweswaran 1994). Elle est composée de six chapitres organisés en trois parties. La construction et l'articulation de ces chapitres s'apparentent à ce que l'anthropologue américaine appelle « *the essay format* »<sup>15</sup> (Visweswaran 1994 : 12). Ces six chapitres s'appréhendent comme six incursions dans nos façons de vivre et de parler ensemble la musique, six façons d'assumer une position de déconstruction en l'incarnant de façon ethnographique. Cette investigation génère une didactique ouverte. Libre à vous de court-circuiter la linéarité de son cours :

- un sociologue, Marc Touché, et ses usages professionnels de la catégorie *musiques amplifiées* ; le père d'un ami, Jean-François et son usage circonstancié de la catégorie *techno* : deux études prospectives pour dévoiler la condition d'un travail réflexif sur

---

<sup>15</sup> « Not so long ago, it was possible to mine the introductory and concluding chapters of an ethnography for its theoretical insights, leaving the « data » of the middle section to the area specialists. In my view, one of the strengths of the essay format is that while it allows for the option of reading the essays out of sequence, it is not possible to read only the initial and final essays for conclusions about the theoretical interventions advanced. If one virtue of the ethnographic essay is that it resists closure, I intend each of the essays below to open out upon adjoining essays as a means of exploring the conjunctions between some arguments and disjunctions among others. I am aware of, and actively embrace, certain contradictions that have marked the exegesis of these essays. » (Visweswaran 1994 : 12)

nos usages de catégories musicales. Le dessein de ces installations : nous inscrire dans un monde parlé ;

- une hypothèse suggérant une continuité entre les savoirs concernant nos écoutes et les catégorisations relatives à leur objet, un réseau de voix amicales et ses extensions familiales : deux investigations grammaticales dans nos conversations pour interroger la construction, l'expression et le partage de nos pratiques musicales. L'ambition de ces analyses filées : réapprendre à « vivre ensemble » avec des catégories musicales ;
- des rayons de nos magasins de disques à nos bibliothèques sur les musiques, de nos lectures à nos conversations, de nos histoires à notre quotidien autant de lieux communs que nous réaliserons et que nous explorerons ensemble. Un programme pour ces études : repenser la représentation de nos communautés de vie.

La progression dramaturgique de cette investigation ne s'évaluera pas en termes d'*accomplissement*. Son développement s'apprécie comme une série de mouvements, six chapitres comme autant de recommencements et de repositionnements pour établir notre recherche *sur l'ordinaire dans l'ordinaire*. L'espace produit par ces déplacements acquiert sa cohérence dans vos lectures. Votre travail sur la succession de ces parties (vos façons de les (re)lire ou non dans l'ordre par exemple) participe de l'élaboration du monde mis en question.

## Transposition :

---

La réalisation de ce texte dans un environnement académique nécessite un travail de positionnement bibliographique. Il me faut investir une bibliothèque et en indigène de l'université y assurer un ordre. Le jeu de renvois engagé dans la troisième partie de ce prélude - en note de bas de page, dans le corps du texte, comme simple référence ou extrait du texte original, citation de première main, citation de traduction, ou citation de citation - questionne la réflexivité propre à la représentation de ce travail de lecture : en quoi l'installation d'un environnement littéraire participe de la visibilité d'une recherche anthropologique ?

Ma *bibliogénéalogie*, l'itinéraire de lecteur que ma *fiction*<sup>16</sup> d'écrivain consacre, se prête à lire comme un « roman familial »<sup>17</sup> : John Austin le grand père exigeant, Harvey Sacks le père absent, Philip K. Dick l'oncle subversif, Antoine Hennion le parrain bienveillant, Kamala Visweswaran la cousine lointaine, Eric Chauvier et Benoît Martin les frères de sang, etc. Les insuffisances de cette installation apparaîtront sans tarder au lecteur universitaire. Cette bibliographie ne peut servir mes prétentions anthropologiques. Il me faut reconnaître mes pairs et partager mon domaine de recherche. Ce travail est académique : il consacre en amont la reproduction de conventions en assurant la sélection de thèmes de recherche et de mots-clés reconnus. Cette inscription bibliographique, vous l'aurez compris, intéresse au premier plan notre investigation. Mon enquête sur les catégorisations de la musique commence dans les bibliothèques bordelaises.

Cette étude sur les usages de catégories musicales nous met en relation avec deux champs de spécialisation : la musique et la linguistique. Ces deux espaces d'identification

---

<sup>16</sup> Comme *prétention à être*.

<sup>17</sup> L'expression est de Richard Rorty (Rorty 1993).

professionnelle me sont refusés : je suis un linguiste pour les chercheurs travaillant sur la musique et un chercheur travaillant sur la musique pour les linguistes. Le travail critique réalisé sur les usages académiques de catégories musicales consacre cette position d'apatride et en assure la pertinence analytique. Cette investigation met en cause dans un même mouvement la relation à l'oral expérimentée par le texte et l'occupation académique d'un vocabulaire référé à la musique. Sa généalogie, *naturellement*, est proprement négative.

La critique ayant servi de *raison d'être* à cette recherche concernait un certain nombre d'ouvrages anthropologique et sociologique portant sur la musique et usant de façon non réflexive de catégories musicales dans l'élaboration de leur enquête, la formulation de leur problématique et la construction de leur objet. En effet, de nombreux travaux s'inscrivent et s'identifient explicitement *dans* des catégories musicales. Ces mots de la musique le *jazz*, le *rap*, le *rock*, la *techno*, le *classique*, les *musiques populaires*, les *musiques actuelles*, etc. constituent les *lieux* de ces recherches. En faisant de ces catégories l'espace et le cadre d'interprétation des actions des protagonistes de la vie musicale, ces chercheurs de la musique génèrent une rhétorique performative aux effets contestables. Bien que l'activité musicale constitue leur principale matière, ils dénie les activités suscitées par la création, l'utilisation ou encore la définition de catégories musicales et de cette façon laissent sans voix les tensions et les enjeux inhérents à leur inscription dans un environnement discursif partagé. Au lieu d'aller à la rencontre des usages quotidiens de ces mots de la musique et d'étudier comment la vie musicale se fait *autour* et *avec* eux, ces travaux académiques redoublent leur visée performative en concourant à la fabrication d'un monde littéraire où la musique semble vivre indépendamment des hommes qui la font. Paradoxalement, l'efficacité de ces rhétoriques de la rupture place ces chercheurs en concurrence avec les acteurs de la vie musicale. L'autorité et la légitimité universitaire sont appliquées à l'ordinaire : ces actions sur des catégories musicales sont des actions dans l'activité musicale.

Les précédentes versions de cette recherche<sup>18</sup> se présentaient comme des alternatives aux problèmes discursifs entretenus par ces chercheurs de la musique.

---

<sup>18</sup> 2001, *Histoires de Goûts. Une historiographie indigène de la musique*. DEA d'anthropologie, Université Victor Segalen Bordeaux II. 2000, *Rayons de disques. Analyse anthropologique de classements de la musique*. Maîtrise d'anthropologie, Université Victor Segalen Bordeaux II.

Paradoxalement, la critique qu'elle engageait préservait le « grand partage » assurant la reconnaissance académique de ces travaux : soustraire ces textes de la vie musicale, c'est négliger l'ensemble d'activités qu'ils occasionnent en amont comme en aval. En effet, les usages universitaires de catégories musicales répondent aux mêmes impératifs pragmatiques que les usages des disquaires, des bibliothécaires ou des amateurs de musique. Faire une recherche sociologique sur le *rap* ou un travail ethnomusicologique sur la *musique du monde*, c'est s'inscrire et agir dans des réseaux. C'est ainsi, en revenant sur les voies de ma professionnalisation, que nous nous intéresserons aux dispositifs mis en place par les chercheurs de la musique pour réaliser et signifier leur recherche : comment identifier une production musicale sans réifier le vocabulaire servant son élaboration ? Comment *accrocher* et discuter nos musiques sans sanctionner les pratiques s'organisant *avec* et *pour* elles ? Comment parler en anthropologue et en sociologue de la vie musicale ? Je développerai ces questions en étudiant le travail réalisé par Marc Touché, sociologue au CNRS, attaché au Musée des Arts et Traditions Populaires, créateur et utilisateur de la catégorie *musiques amplifiées*. Nous débiterons cette investigation sur les termes de notre échange.

# Des hommes pour des catégories

## Première Partie

## Premier chapitre

### Le sociologue et les *musiques amplifiées*

*De la recherche, de la réflexivité et de l'engagement*

## Introduction : une anthropologie de la sociologie

---

### Coïncidences biographiques et professionnalisation :

---

Ma rencontre avec Marc Touché est le fruit d'une coïncidence heureuse. Un *branchement*<sup>19</sup> familial réussi sur ma biographie balbutiante d'anthropologue. J'aimerais revenir sur cette rencontre avec le sociologue. Son histoire n'a pourtant rien d'une anecdote de terrain et, de fait, n'a aucune prétention quant à sa pertinence didactique. La mise en scène de ce *branchement* servira de laboratoire à mes questionnements biographique et professionnel.

Ma rencontre avec Marc Touché est le fait d'un vieil ami de mes parents : Bob. L'évocation de ce prénom a la particularité pour la moins troublante de me rappeler à leur génération. Il me renvoie dans les années 70, une époque que je n'ai pas vécue. Il me ramène à Saint Germain en Laye, une ville que je n'ai pas habitée. Les occurrences de ce Bob, il faut le savoir, animent considérablement les commerces biographiques

---

<sup>19</sup> « En recourant à la métaphore électrique ou informatique du branchement, c'est-à-dire à celle d'une dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants planétaires, on parvient à se démarquer de l'approche qui consiste à voir dans notre monde globalisé le produit d'un mélange de cultures vues elles-mêmes comme des univers étanches, et à mettre au centre de la réflexion l'idée de la triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité. En utilisant la métaphore du branchement, on peut également montrer, à l'encontre des tenants de la thèse de la globalisation contemporaine, que celle-ci, loin d'être nouvelle, prend en réalité la suite de dispositifs de globalisations antérieurs. » (Amselle 2001 : 7-8) Mes usages du terme « branchement » empruntée à Jean-Loup Amselle me permet de permuter de façon dynamique d'analyses discursives à des analyses conversationnelles. Ce terme me permet de distinguer certains usages de catégories musicales et fait lien avec les problèmes propres à l'identification et à la nomination des actes de langages (cf. second chapitre) et avec la critique philosophique de la notion d'action qu'elle contient (quelles sont les conditions de félicité d'un branchement ? ) (Austin 1970). Enfin, les commerces biographiques que cette notion et l'analogie qu'elle détermine me permettent de distinguer et de décrire s'inspire de l'*Actor Network Theory* (ANT) servant la pragmatique du goût élaborée et expérimentée par Antoine Hennion (Hennion, Gomart Maisonneuve 2000 : 169-177).

habituellement menés dans ma famille. Les rares anecdotes produites par mon père sur son parcours musical attestent de la compétence de son ami en matière de musique. Son influence sur son écoute m'est connue. Bob lui a notamment fait découvrir les *Pink Floyd* dans les années 70 - groupe sur-représenté bien que singulièrement isolé dans nos 33 tours familiaux. Les *Pink Floyd par Bob*, une généalogie musicale que j'ai faite mienne en m'appropriant notre discothèque familiale. Un point de convergence biographique assurant la félicité de nos conversations sur la musique.

Les souvenirs d'enfance attachés à ce prénom - des cheveux longs, un fourgon rouge, des cigarettes roulées, la pochette d'un 45 tours de son groupe *Compartment Fumeur*, une cave où il répétait avec ses amis – participent de ma représentation de l'activité musicale des années 70. Les discussions familiales occasionnées par sa pratique actuelle favorisent quelque peu ce genre de fiction historique. A cinquante ans, Bob continue de jouer régulièrement de la guitare électrique avec les *Compartment Fumeur*. Son parcours met en jeu plus de trente années de vie musicale. Sa mise en conversation questionne inévitablement l'évolution et la cohabitation historique de nos façons de vivre la musique. Mes études en anthropologie et mon travail sur la musique sont pour mes parents les éléments principaux de mon actualité. Leur occurrence dans une discussion amicale est éminemment prévisible. Leur pertinence lors d'un échange avec Bob est évidente. Ma venue sur le tapis de leur conversation s'est fait - je l'imagine – au détour de leur travail de retrouvailles. Après s'être perdus de vue pendant quelques années, mes parents et Bob se devaient de mettre à jour le *texte partagé* servant de trame à leur échange. Des souvenirs communs aux enfants qui n'en sont plus : une forme d'actualisation de leur connexion biographique.

La discussion de ma biographie de jeune chercheur a suscité chez Bob un écho inattendu. Il connaissait en effet une personne travaillant également sur l'activité musicale : Marc Touché, sociologue au CNRS, attaché au Centre d'Ethnologie Française et au Musée National des Arts et Traditions Populaires. A la fois son ami, un de ses informateurs et ponctuellement son photographe, ils ont travaillé ensemble à la réalisation d'une exposition sur l'histoire des groupes amateurs de Saint Germain en Laye. Il a donc proposé à mes parents de me confier son numéro de téléphone, s'engageant lui-même à avertir le chercheur avant que je ne prenne contact. Par filiation, je profite du réseau amical de Bob pour accrocher le réseau du sociologue. *Bob, musique, Saint Germain en Laye*,

*histoire, recherche* : les termes de ce branchement me sont familiers.

A l'époque, l'intérêt de cette opportunité (rencontrer un chercheur travaillant sur l'activité musicale) s'imposait à moi comme à mon entourage. Assumant et revendiquant mon statut de jeune chercheur auprès de mes proches, je tentais alors de m'informer sur ce qui se dit et se fait sur la musique dans le milieu universitaire français. J'avais pour ambition d'ouvrir ma *bibliogénéalogie*<sup>20</sup> à des projets, des programmes et des pratiques. Je cherchais à inscrire des façons de faire et des biographies dans l'ensemble de textes que je réunissais sur la musique. Au vue de la singularité des réseaux rencontrés et de la complexité des questionnements professionnels révélés, j'ai considéré *a posteriori* cette prospection comme participant pleinement de mon investigation sur *nos* façons de parler musique. Ce retour sur mon *travail de professionnalisation* (en l'occurrence incorporer des projets de vie dans une activité critique de lecture) me conduisit alors à développer une réflexion sur l'*implication* de la recherche dans la vie musicale (Chauvier 2004).

C'est ainsi, après avoir réuni quelques informations sur le sociologue (notamment à partir d'un article paru dans l'hebdomadaire *Télérama*<sup>21</sup>) que j'ai téléphoné à Marc Touché un après-midi de février. Je l'ai dérangé pendant qu'il interviewait un musicien, un trompettiste si mes souvenirs sont bons. J'étais naturellement ravi de surprendre un sociologue professionnel en train d'enquêter et, nécessairement, embarrassé de l'avoir interrompu pendant son travail. Evidemment je me suis empressé d'introduire notre référence partagé : « Bob ». Mon temps de parole était dès lors assuré. Le sociologue s'attendait à mon appel. Ne pouvant mettre fin à son interview il me proposa de le rappeler le soir même à son domicile. Cette occurrence, même sommaire, de mes relations familiales et amicales dans l'activité quotidienne de Marc Touché conféra à notre rencontre quelque chose de marginal. Cet ami commun, Bob, révélait ce que nous retranchons de nos représentations de chercheurs. Notre première discussion, d'environ une heure, a porté sur le travail que j'effectuais alors sur les « goûts musicaux » et les catégories musicales dans le cadre d'un DEA d'anthropologie<sup>22</sup>. L'intérêt manifeste de Marc Touché pour mes recherches a considérablement animé notre échange. Il me dit avoir lui-même créé une

---

<sup>20</sup> Bibliogénéalogie : ensemble de textes participant de la construction et de la représentation d'une biographie de lecteur.

<sup>21</sup> *Télérama* n°2632 – 21 juin 2000 pp. 28-30.

<sup>22</sup> *Histoires de goûts. Une historiographie indigène de la musique*. 2001. Université Victor Segalen. Bordeaux II.

catégorie musicale pour son usage personnel : les *musiques électro-amplifiées*, qu'il utilise plus couramment sous la forme *musiques amplifiées*. Cette catégorie, comme nous le verrons, sert son travail historique et ethnologique sur l'activité des groupes de musique amateurs, notamment leur répétition. Ses occurrences débordent incontestablement le cadre de ce travail scientifique. Vous comme moi pouvons la rencontrer sur des affiches de festivals ou associée au nom d'une salle de concert et de répétition.

De part son travail sur les pratiques musicales et son utilisation de la catégorie *musiques amplifiées*, Marc Touché se trouvait doublement accroché par mes recherches. *A posteriori* la découverte de ce chercheur m'apparaît des plus inespérée. Mes parents m'ont permis de rencontrer un sociologue qui enquête sur la musique, qui est le créateur d'une catégorie musicale et qui s'intéresse à mes travaux. Vous comprendrez que j'estime cette coïncidence biographique heureuse. *Bob, musique, Saint Germain en Laye, histoire, recherche, enquête, catégories musicales* les termes de ce branchement sur le réseau de Marc Touché me sont décidément des plus familiers.

#### Commerce biographique et anthropologie réflexive :

Au fil de nos conversations le sociologue m'est apparût comme un interlocuteur de premier choix pour introduire et développer les problématiques générées par nos usages partagés de catégories musicales. Cette position d'enquêté, clairement établie lors de notre entretien enregistré du 12 mars 2002, s'est intégrée assez naturellement au commerce biographique animant nos discussions sur la recherche et la musique. L'interview mentionnée dépasse en effet le seul cadre de mon investigation sur nos façons de parler ensemble avec des catégories musicales. Notre conversation questionne la condition d'une recherche sur l'activité musicale. Le sociologue est un utilisateur de catégories musicales au même titre que les amateurs de musiques et les musiciens qu'il rencontre. En questionnant la cohabitation de sa pratique avec celle de ses interlocuteurs, en singularisant son positionnement dans la vie musicale, j'interrogerai la possible formulation d'un projet de connaissance anthropologique et indigène. Ce travail sur la pratique professionnelle de Marc Touché nous permettra de mettre en cause de façon réflexive l'élaboration d'un discours aux ambitions cognitives sur nos usages de catégories musicales. Cette ouverture engage une critique du « grand partage » comme positionnement analytique et principe

d'autorité discursive (Latour 1988). Elle souligne son manque de pertinence d'un point de vue ethnographique et son absence de fondement d'un point de vue épistémologique.

Pour travailler sur l'activité professionnelle de Marc Touché, j'utiliserai deux de ses écrits : l'ouvrage *Mémoire vive*, publié en 1998 par l'Association Musiques Amplifiées aux Marquisats d'Annecy *Le Brise Glace* et l'article « L'usage. Ethno-sociologie des musiciens utilisant des instruments électro-amplifiés » paru dans *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*, publié également en 1998 par le Musée de Montluçon. A l'analyse de ces textes, j'ajouterais l'étude d'un entretien enregistré le 12 mars 2002 au Musée National des Arts et Traditions populaires. Ces sources ne me permettront pas de décrire la pratique quotidienne de Marc Touché. Je ne l'ai pas suivi sur son terrain et je ne l'ai pas vu enquêter ou écrire. De la même façon, je suis resté à l'écart de ses relations professionnelles. Mis à part Bob, je n'ai pas rencontré ses interlocuteurs : ses proches, ses collègues, ses collaborateurs et ses enquêtés. Ce travail s'inscrit dans les marges du réseau d'action de Marc Touché. L'ambition de cette investigation diffère toutefois d'une « anthropologie au carré » (une anthropologie de l'anthropologie) telle que peut la mener des anthropologues comme Frédéric Bertrand ou Benoît Martin (Bertrand 2002 ; Martin 2004). Pour citer un référent textuel immédiat, mon investigation se distingue du travail journalistique proposé par Dominique Louise Pélegrin, journaliste pour l'hebdomadaire *Télérama*. Elle ne requiert donc pas le même type de source (l'observation de sa pratique journalière) ni le même genre de rhétorique (faire partager une journée de Marc Touché)<sup>23</sup>. Il ne s'agit pas de *donner à voir* l'activité quotidienne de ce chercheur mais de problématiser les conditions de son expression.

En effet, je m'attacherai dans cette partie à questionner ses façons de soutenir son activité de sociologue. L'étude critique et analytique que je réaliserai sur ses écrits et sur nos conversations s'inscrivent dans la spécificité de notre commerce biographique et se nourrissent des problématiques qu'il génère. En étudiant ses façons de présenter sa pratique dans ses textes et dans nos conversations je questionnerai l'élaboration et l'expression de sa fiction professionnelle (comme prétention à être). Les connexions élaborées entre ces deux scènes de représentation de son activité de recherche seront circonstanciées. Leur juxtaposition s'accompagnera d'un travail de contextualisation

---

<sup>23</sup> La rhétorique utilisée dans cet article ne permet pas de savoir si le sociologue a été suivi durant son travail ou si la journaliste a reconstitué ce travail à partir d'entretiens réalisés avec Marc Touché.

assimilable mais non réductible à un travail de critique des sources.

Les discussions informelles que nous avons eues et que nous continuons d'avoir (au téléphone ou en face-à-face) serviront mon travail d'interprétation. Cette utilisation de notre *texte partagé* – la prise en compte des redites, des récapitulatifs, des précisions et des développements propres au travail de filage de nos conversations – servira la séquentialisation et l'analyse des matériaux dont je dispose. L'utilisation de ce savoir d'arrière-plan me permettra d'éclairer la spécificité de la pédagogie de Marc Touché. En concentrant notre travail sur ses usages de la catégorie *musiques amplifiées* je sortirai cette investigation anthropologique du cadre strict de ces textes et me dégagerai de notre relation et des questions professionnelles qu'elle véhicule pour étudier nos façons de « parler ensemble » l'activité musicale. Ce faisant je considérerai la possibilité d'une recherche *sur* la vie musicale *dans* la vie musicale en formulant une problématique en termes d'*implication* comme alternative à une problématique en termes d'*application* ou de *vulgarisation* de la recherche universitaire.

## I. Engagement : une implication réflexive

---

### Matière biographique :

---

Je suis étudiant. Je prépare une thèse en anthropologie à Bordeaux. Mon interlocuteur est sociologue. Il travaille au CNRS et est attaché au Musée des Arts et Traditions Populaires de Paris. Je lui ai demandé s'il pouvait m'accorder un entretien sur sa catégorie *musiques amplifiées* et il a accepté. L'enregistrement de ce commerce biographique est daté du mardi 12 mars 2002. Nous sommes dans son bureau. Je m'installe à sa demande à la place de sa collègue alors absente, Claire Calogirou. Nous nous faisons face. La sobriété de notre cadre est assortie à sa vue plongeante sur le bois de Boulogne - un panorama absorbant. Mon interlocuteur n'a pas eu le temps de manger. Avant de me recevoir, il était en conversation avec un doctorant de l'EHESS de Toulouse. Il me prie de lui accorder quelques minutes pour qu'il puisse se restaurer, le temps pour lui de manger une pomme. Nous discutons sur un mode amical. Il me tutoie, et parfois nous nous tutoyons. J'installe tranquillement mon matériel, un lecteur/enregistreur mini-disc et son micro. Nous commentons brièvement le dispositif. Quand il me dit être prêt, je lance l'enregistreur :

[début de l'enregistrement]

Moi : [penché sur l'enregistreur] Donc voilà...ça marche. [me rasant correctement]. Donc voilà. Donc je voulais - pour commencer un peu à jeter les questions de départ un peu structurante - j'aimerais que vous me parliez un peu de votre carrière et surtout de vos débuts de sociologue.

[Marc Touché tourne la tête, regarde par la fenêtre, longue pause, se retourne vers

moi]

Marc Touché : [il inspire profondément] dans les grandes lignes euh...moi j'ai fait, je fais partie des gens qui, passé le bac, ont souhaité partir de chez eux très tôt, c'est à dire j'ai besoin, j'avais un besoin d'autonomie très fort, donc je n'ai pas poursuivi mes études tout de suite, et je suis rentré dans le monde du travail pendant, disons de...de 19 ans, à 23 ans [...]

L'enregistreur enclenché il me faut prendre la parole pour la donner à mon interlocuteur. Mon intonation doit pouvoir engager cette reconfiguration de notre conversation. Je suis désormais l'enquêteur et il est mon enquêté. Ma prise de parole sera une prise de pouvoir. Il me faut régler notre commerce biographique.

- « *Donc voilà [...]* *Donc voilà* »

Ma voix ne parvient pas à se poser. Je ne suis pas troublé par Marc Touché, je suis embarrassé par ce que je vais lui laisser entendre en parlant. En effet, en l'interrogeant sur ses usages de la catégorie *musiques amplifiées* et sur son travail sociologique, j'expose ma propre pratique à son attention. Je lui donne à voir et à évaluer ce qu'il ne me montrera pas du fait même de ma méthode d'investigation. Mon interlocuteur peut étudier ma pratique d'enquêteur : comment Nicolas mène-t-il ses entretiens ? Quelle voix emprunte-t-il pour le faire ? Comment construit-il et articule-t-il ses questions ? etc.

De façon quelque peu déloyale (sachant que j'aurais le dernier mot), je vais saboter spontanément la position que notre entretien m'attribue. Ainsi, je pose ma première question en la désamorçant de façon explicite. Je n'ai pas demandé :

- « Parlez-moi un peu de votre carrière et surtout de vos débuts de sociologue ? »

Mais, d'une voix mal placée, j'ai tourné mon interrogation sur un mode indirect :

- « *Donc je voulais - pour commencer un peu à jeter les questions de départ un peu structurante - j'aimerais que vous me parliez un peu de votre carrière et surtout de vos débuts de sociologue.* »

En exprimant et en désarmant mon désir de l'entendre parler (« *je voulais* », « *j'aimerais* ») je conteste les prérogatives propres à ma position. Je désavoue ma direction en demandant la permission de poser ma question. De même en explicitant sa vocation (« *pour commencer un peu à jeter les questions de départ un peu structurante* ») je désamorce par l'explicitation son effet tout en le limitant (« *un peu* », « *un peu* », « *un peu* ») et rend compte de façon quelque peu redondante de ses usages. *A posteriori* ces précautions préliminaires semblent faire office de contrat. Il s'agit d'afficher le caractère conventionnel de cette situation d'interlocution : j'ouvre notre conversation sur un questionnement *biographique* formulé en termes de « carrière ».

Coupons court à cette collaboration. Dans un manuel notre entretien serait identifié comme un « entretien biographique », et catégorisé comme une des formes de « l'enquête qualitative » telle que l'« observation participante » (sic). Ce modèle d'interview sert la construction d'un objet singulier, les *récits de vie*, et la constitution d'un genre anthropologique et sociologique consacré : la biographie<sup>24</sup>. Marc Touché peut me raconter sa vie de recherche. De même, il connaît les modèles d'analyse à disposition pour traiter ce type d'entretien. Il peut l'investir à son aise et définir le cadre nécessaire à son expression en se prévenant, si besoin est, de mes futures interprétations. Je peux écrire sur la vie de recherche de Marc Touché. La biographie ou l'autobiographie sont des genres reconnus de la littérature historique s'intéressant aux sciences<sup>25</sup>. Les possibilités rhétoriques offertes par cette nominalisation de l'histoire expliquent en partie leur succès. L'écriture d'une vie de recherche permet d'incarner la science et son historicité. De façon caractéristique, cette humanisation de l'histoire des idées et des méthodes profite d'une « dialectique moderne » (Latour 1997). L'homme et la science, la recherche et son contexte, *works and life* : ces couples servent une dramaturgie de l'implication - de l'éloge de l'engagement au plaidoyer pour la neutralité. Dans cette grande tradition, je produirai mon propre duo : le sociologue et les *musiques amplifiées*.

L'entretien biographique motive l'expression d'un ensemble d'approches théoriques concurrentes et sert la formulation de problématiques interdisciplinaires (Le

---

<sup>24</sup> Pour exemple cf. la collection *Terre humaine* dirigé par Jean Malaurie, Pocket/Plon.

<sup>25</sup> Pour les sciences humaines cf. Bertrand 2002, Dosse 1997.

Grand & Pineau 1993). Celles-ci concernent à la fois l'historicité de cette prise de parole située et le rapport au social qu'elle expérimente par son adresse. La réflexivité composée par les chercheurs sur ces questions biographiques mérite d'être considérée. Comment et avec quelle matière faire une vie de recherche ? Les entretiens qu'ils s'accordent et publient participent par exemple de cette forme d'investissement et de construction de l'histoire que sont l'élaboration et la représentation d'une vie de recherche. Les *curriculum vitae* assument pour leur part leur dimension proprement pragmatique : leurs publications et leur mise à jour sont indissociables de la conduite et du devenir d'une carrière (Martin 2004). Je ne transformerai pas mon entretien avec Marc Touché en récit de vie. En privilégiant une analyse sur séquence, je nous couperai (non sans regret) de la progression de sa narration. En nous intéressant à ses façons de me parler des implications de la catégorie *musiques amplifiées* dans son travail sociologique, nous travaillerons cette matière singulière constituée par l'élaboration d'une recherche et la représentation d'une vie. Revenons à ma question désamorcée. Après avoir regardé en silence le bois de Boulogne, Marc Touché va se retourner vers moi et me parler sans discontinuer pendant plus de 134 minutes. Il débutera sa narration à sa sortie du baccalauréat, avant qu'il n'entrepreneur des études de sociologie. La forme chronologique qu'il imprime à son récit détermine l'enchaînement des thématiques abordées. Elle sert de trame au développement d'une réflexion sur son activité professionnelle.

### Parler un monde parlé :

---

Nous sommes dans le bureau de mon interlocuteur. Nous nous faisons face. Le sociologue parle depuis plus d'une demi-heure. Je n'ai pas à poser de questions. Il assure seul l'enchaînement et la progression dramatique des thématiques abordées et aborde naturellement les circonstances ayant nécessitées la création de la catégorie *musiques amplifiées*. En étudiant l'installation linguistique expérimentée spontanément par mon interlocuteur, je tenterai de dégager et d'articuler les différents niveaux de réflexivité nécessaires à la compréhension de cette création catégorielle. Ce faisant je développerai un questionnement sur la condition langagière de la pratique ethnographique. L'extrait présenté est imposant. Je soutiendrai sa promotion en séquence en soulignant la cohérence de la pédagogie usée. Dans cet ordre d'idée, j'attirerai votre attention sur les multiples citations du parlé faites en parlant par mon interlocuteur :

Marc Touché : [...] parce que j'avais ce problème, alors j'y viens : c'est que, quand je faisais des enquêtes à des endroits, j'allais vers des groupes, on m'avait dit, donc on m'indiquait un lieu où y a des groupes, on me disait :

- *ce sont des groupes de rock.*

Je faisais les interviews et les gens ils me disaient :

- *non, on fait pas du rock on fait notre musique et on en a marre qu'on dise que c'est ça, nous on cherche, alors c'est vrai que ça ressemble un peu à ça, c'est un peu de ci un peu de ça.*

Alors il me faisait bien la preuve que, effectivement, y'avait bien, y'avait plusieurs choses et que c'était pas rock au sens rollingstonien ou Clash, c'était hybride. Et ils me disaient, ben, ils me disaient en deux mots, ils me le disaient pas comme ça, ils me disaient :

- *Mais quand on nous dit que c'est du rock ou si vous nous classez rock, c'est une violence symbolique quoi ! Parce que nous on veut pas, on veut pas être étiqueté de toute manière.*

Alors bon, je l'ai rencontré comme ça et puis j'ai rencontré aussi, par contre qui disait :

- *on fait du rock*

et puis j'étudiais des salles de spectacles à côté, des salles de répétitions, où quand ses groupes là cherchaient à y donner un concert on leur disait :

- *c'est de la variété ce que vous faites c'est pas du rock.*

Alors là je me disais :

- *mais punaise...*

et je comprenais bien qu'effectivement ils étaient dans une dimension plus Beatles,

Kinks enfin des références de ma génération, une pop, pop music, mais on leur disait assez méchamment :

*- vous faites de la variété*

c'était insultant et eux, leur dire que c'était de la variété/ non justement, ils faisaient du rock ! Il faisaient pas de la variété, alors je me disais :

*- merde !*

/et puis j'avais par ailleurs des groupes que je trouvais très bien qui faisait du...Le groupe s'appelle M.K.Z., Metal Karnage Zone, c'était une sorte de Motorhead français [...] donc eux c'était...à l'époque ils devaient...à l'époque ils étaient métal, death métal plus, death quelque chose plus, enfin c'était/ mais eux ils se revendiquaient/ donc quand même ils disaient :

*- on est rock.*

Et pis, dans les salles de spectacles on les prenait pas, alors qu'ils avaient un excellent répertoire - ils avaient fait des festivals - on les prenait pas parce qu'en fait on expliquait que c'était pas du rock, c'était du hard-rock ou du trash, que c'était, c'était pas du rock au sens.....ça allait/ enfin pour la salle de spectacle, pour son image c'était pas ça quoi, et là je me suis dit :

*- c'est l'enfer.*

C'est l'enfer parce que y'a ceux vers qui je vais naturellement en pensant que c'est rock, mais ils me disent :

*- on fait pas du rock*

y'a ceux dont on me dit :

*- là y'a des groupes de rock*

mais, [*il souffle de façon démonstrative*] les gens/ y'a ceux qui disent :

- *on fait du rock*

mais on leur dit :

- *c'est pas du rock c'est de la variété*

[...]

- « *parce que j'avais ce problème, alors j'y viens* »

Cette présentation des questions motivant la création de la catégorie *musiques amplifiées* est prévue et attendue. En dramatisant leur introduction mon interlocuteur rappelle la trame biographique nécessaire à leur compréhension et le temps consacré à son déploiement. Plus d'une demi-heure de parole sera nécessaire pour aborder directement l'objet de cet entretien : la catégorie *musiques amplifiées*. Le segment « *alors j'y viens* » désigne mes attentes d'enquêteur. Il révèle l'existence d'un hors-champ textuel et analytique et prévient déjà mon travail de séquentialisation. En produisant cet extrait j'ai porté votre attention sur la spécificité de la pédagogie de Marc Touché. Dans cet ordre d'idée, j'ai souligné et distingué ses simulations du parler en les proposant à lire en italique. La distinction de ces énoncés est relatif à leur énonciation. En effet, il me faut noter les changements d'intonation nécessaires à la lecture de ce monologue polyphonique. Cette forme quasi-théâtrale de mise en scène du parlé me semble participer d'une représentation de l'enquête comme lieu et moyen d'un engagement discursif. Mon interlocuteur, en se faisant le ventriloque de son terrain, me donne à entendre les problématiques animant son ethnographie.

Dirigeons notre attention sur la forme et la vocation de cette pédagogie polyphonique. Cette installation de voix peut être appréhendée comme une alternative au discours indirect. La différence mérite d'être expérimentée. Ce que me dit Marc Touché :

- « on me disait : « *ce sont des groupes de rock* » ».

Ce que ne m'a pas dit Marc Touché :

- « on me disait que c'étaient des groupes de rock »

En parlant ainsi mon interlocuteur ne rapporte pas seulement des propos. Ce choix rhétorique lui permet de mettre en exergue des interlocuteurs et des énonciations. Il organise un ensemble de voix. Les segments « *on me disait* », « *ils me disaient* », « *on leur disait* », « *je me disais* » révèlent le réseau dans lequel se déploie la dramaturgie de l'enquête. Court-circuitons momentanément cette installation par un résumé sommaire des situations rencontrées par Marc Touché :

- 1- un informateur lui indique un lieu où se trouvent des groupes de rock. Un des groupes concernés récuse cette appellation ;
- 2- un groupe réclame l'appellation rock mais leur musique est considérée comme de la variété par les représentants de salles de spectacle ;
- 3- un groupe s'identifiant également comme un groupe de rock est considéré comme un groupe faisant du trash ou du hard-rock par les représentants de salles de spectacle.

Les problématiques développées dans ces trois situations ont trait à l'identification de productions musicales. Elles mettent en relation des collectifs et des lieux autour d'un ensemble de catégories. Considérons la théorie linguistique engagée dans la modélisation et la dramatisation de ces situations. En effet, l'identification d'une production musicale est conçue par mon interlocuteur en termes d'énonciation : comme *acte de langage*. Identifier sa musique, identifier la musique de l'autre constitue une action dont l'existence et la légitimité peuvent être niées ou contestées. Le sociologisme contenu dans cette approche des usages de catégories musicales doit être constaté. Il ne s'agit pas de critiquer le réductionnisme impliqué par cette conception des échanges linguistiques mais d'apprécier la façon dont cette installation de voix nous renseigne sur le potentiel de la catégorie *musiques amplifiées*.

Dans le monde simulé spontanément par le sociologue, l'usage de catégories musicales se parle en terme d'*étiquetage* et constitue un acte *qualifiant* et *distinctif*. De fait, dans ce monde, les relations activées par les usages de catégories musicales sont décrites en termes de domination ou de violence. Considérons à nouveau la façon dont Marc Touché formule en « *deux mots* » les réactions qu'il a rencontrées chez ses interlocuteurs :

Marc Touché : [...] Et ils me disaient, ben, ils me disaient en deux mots, ils me le disaient pas comme ça, ils me disaient :

- *Mais quand on nous dit que c'est du rock ou si vous nous classez rock, c'est une violence symbolique quoi ! Parce que nous on veut pas, on veut pas être étiqueté de toute manière. [...]*

La voix de Marc Touché incarne une résistance. Son intonation et sa syntaxe -« *violence symbolique quoi !* » - insuffle une vie et une réalité discursive à l'opposition qu'il a rencontrée. Mon interlocuteur atteste verbalement d'un refus de se voir classer dans la catégorie « *rock* » : il se fait témoin et porte-parole. Le chercheur, avant de représenter cette voix rebelle, m'a prévenu du décalage introduit dans le registre discursif de ses interlocuteurs : « *ils me le disaient pas comme ça* ». La distorsion qu'il accuse me semble être liée à l'usage de l'expression « *violence symbolique* ». Son emploi par un sociologue français engendre naturellement une connexion sur les travaux de Pierre Bourdieu et une référence à leur projet critique<sup>26</sup>. En prêtant cette expression aux musiciens qu'il a rencontrés et en attirant mon attention sur l'incongruité de cette formulation, Marc Touché différencie puis produit de la continuité entre un parlé ordinaire et un parlé sociologique. Ce faisant, il reconnaît une compétence analytique à ses interlocuteurs et, dans un même élan, atteste de l'efficacité de la sociologie pour parler du monde et de son vécu.

Cette occurrence de l'expression « *violence symbolique* » n'a rien d'incongrue. Sans l'avertissement de mon interlocuteur, je ne l'aurais peut-être pas distinguée et étudiée. Un chercheur est en droit d'attendre d'un autre chercheur qu'il comprenne (qu'il insère et manipule) dans son parlé des notions et des expressions référées à une bibliothèque. Cette compétence se fait naturelle. Les sociologues comme les anthropologues *se parlent* comme les produits d'un vécu et d'un lu. Ceci étant dit, la performance de Marc Touché mérite d'être appréciée. Il met en scène son enquête en assumant les voix de ses enquêtés. Il introduit dans la simulation de leur propos un vocabulaire évoquant une bibliographie concernant les rapports de pouvoirs propres aux échanges linguistiques et ce dans le but de me *montrer* les enjeux contenus dans les interactions verbales impliquant des catégories musicales. L'originalité de cette rhétorique met à jour les jeux indispensables à l'existence

---

<sup>26</sup> De la même manière, l'expression étiquetage pourrait nous renvoyer également aux travaux de H. Becker, et à la mal nommée *labelling theory*. (Becker 1985 : 201-233)

de la catégorie *musiques amplifiées*. En effet, l'environnement discursif dans lequel le potentiel de cette catégorie se réalise est autant conversationnel que textuel et aussi bien politique qu'analytique. En nous intéressant à la pédagogie du sociologue, la façon dont Marc Touché élabore et parle les situations ayant rendu la création des *musiques amplifiées* nécessaires, nous expérimentons les conditions d'énonciation d'une construction professionnelle. L'intrication réciproque de ses textes et conversations révèlent en effet les jeux de représentation nécessaires à Marc Touché pour vivre son activité. Dans ce monde de *discours*, qu'est-ce qu'une prise de parole pour un sociologue ?

L'installation de voix proposée par mon interlocuteur éclaire de façon remarquable le rapport singulier que le sociologue et l'ethnologue entretiennent avec l'identification et la représentation des groupes. Leur investissement du monde, de l'enquête au texte, engendre une forme particulière de *perturbation linguistique*. Dans quel monde parle le chercheur ? Celui qu'il a décrit ? Celui qu'il décrit ? Celui qu'il cherche à décrire ? Les romans de science-fiction de Philip K. Dick<sup>27</sup> expérimentent pour la *psychologie* le scepticisme produit par la mise en abîme d'une discipline : des différents rôles qu'elle distribue aux objets qu'elle identifie. Dans cet esprit, en écho à l'expression « violence symbolique » utilisée par Marc Touché, je nous situerai *dans* l'ouvrage de Pierre Bourdieu *Ce que peut parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques* (Bourdieu 1982). Plus précisément j'activerai le quatrième chapitre de sa deuxième partie intitulé « Décrire et prescrire : les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique. » (Bourdieu 1982 : 149-161). Je vous encourage à vivre la réflexivité produite par Pierre Bourdieu et à considérer le monde ainsi réalisé de façon à y produire la catégorie *musiques amplifiées*.

Dans ce but nous ferons nôtre le vocabulaire du sociologue. La thèse inaugurale de cet article concerne l'*action politique* dans le *monde social*, ses possibilités et son effectivité. Ainsi, l'action spécifiquement politique est possible parce que :

- 1- les *agents* ont une connaissance du *monde social* ;
- 2- parce que l'on peut agir sur cette connaissance du *monde social* ;
- 3- parce que le fait d'agir sur cette connaissance transforme le *monde social*.

---

<sup>27</sup> Sur les rapports entre le psychisme, les catégories psychologiques, le patient et le psychologue vous consulterez avec profit le recueil de romans *Substance rêve*. Presse de la Cité, 1993.

L'action politique est pensée par Pierre Bourdieu comme une action sur une connaissance, notamment mais pas exclusivement comme une action visant à transformer une façon de se représenter le *monde social*, et donc une façon de parler et de mettre en discussion ce *monde social*. De ce point de vue, la subversion politique s'apparente à une subversion cognitive. Une conversion de la vision du monde. Contre l'effet de connaissance du *monde social* (effet de naturalisation des classements et des groupes) ce discours ouvre et libère de nouvelles façons d'agir en permettant de discuter, de comparer ou d'évaluer des façons de vivre sur de nouveaux critères. Le travail d'énonciation réalisé par les agents du discours subversif sert la production d'un vocabulaire sensé et socialement reconnu permettant de parler ce qui était tacite (des dispositions pré-verbales et pré-réflexives). Le discours subversif est performatif et programmatique. Il vise à rendre possible et à faire advenir ce qu'il énonce.

La formalisation de cette thèse par Pierre Bourdieu provoque une mise en abîme du travail sociologique sur les *groupes* et un questionnement relatif à l'implication du sociologue dans le *monde social*. Pour conjurer le péril sceptique propre à cette mise en abîme, citons à voix haute notre sociologue :

« Les catégories selon lesquelles un groupe se pense et selon lesquelles il se représente sa propre réalité contribuent à la réalité de ce groupe. Ce qui signifie que toute l'histoire du mouvement ouvrier et des théories à travers lesquelles il a construit la réalité sociale est présente dans la réalité de ce mouvement considéré à un moment donné du temps. C'est dans ces luttes qui font l'histoire du monde social que se construisent les catégories de perception du monde social et du même coup les groupes construits selon ces catégories.

La description scientifique la plus strictement constative est toujours exposée à fonctionner comme prescription capable de contribuer à sa propre vérification en exerçant un effet de théorie propre à favoriser l'avènement de ce qu'elle annonce. »

(Bourdieu 1982 : 158)

Le travail de Marc Touché répond de façon remarquable à cette conception sociologiste de l'action politique. Sa catégorie *musiques amplifiées* me semble constituer une expression aboutie de ce projet critique : offrir une réflexivité au travail catégoriel de la sociologie. Avec les mots de Bourdieu, la catégorie *musiques amplifiées* permet aux musiciens de délaissier les problématiques *distinctives* provoquées par l'étiquetage de leurs

musiques pour se regrouper et formuler un ensemble de revendications concernant les conditions de leur pratique. Le travail sur les catégories musicales réalisé par Marc Touché sert l'action politique en *dénaturalisant* les groupes se formant dans le *champ musical*, notamment en court-circuitant leur production dans des genres musicaux et en réactivant des différences et donc des inégalités liées aux conditions techniques de production des musiques.

Peut-on sortir de cette « sociologisation » du monde et de ses termes ? La dimension programmatique et performative de la catégorie proposée par Marc Touché touche à son environnement. En effet, sa construction contribue à la définition des modalités de l'action politique dans le *monde social*. Le sociologue définit et homologue les règles du jeu : l'activité musicale s'organise avec des catégories musicales, pour agir il faut créer une catégorie musicale. Marc Touché détourne à son profit cette condition de l'action : avec la catégorie musiques amplifiées, il entend parler des musiques en questionnant les dispositifs impliqués dans leur création. Ce décalage lui permet de faire valoir le caractère sociologique de sa position et de ses actions. Cette construction réalise et organise un *champ musical* (comme lieu d'un discours sociologique) et prévient l'implication du sociologue. Par réflexivité Pierre Bourdieu entend « objectiver le sujet de l'objectivation » (Bourdieu 2001 : 103). Le principe tautologique à l'œuvre sert la réalisation du *monde social* de la sociologie. Pour reprendre les termes de Bourdieu, faire de la sociologie c'est expliquer le « social par le social, c'est à dire expliquer sociologiquement les choses sociales » (Bourdieu 2001 : 103). Pour Marc Touché, faire de la sociologie c'est agir sociologiquement dans un monde social.

Faire son enquête :

---

L'aboutissement de notre longue séquence mérite une attention spécifique. L'installation de voix proposée par mon interlocuteur - celles des musiciens parfois revendicatives (« *on veut pas être étiqueté de toute manière* »), celles des gérants de salles de concert quelque peu méprisantes (« *vous faites de la variété* »), la sienne souvent déroutée (« *merde !* », « *c'est l'enfer* ») – sert l'expression d'un constat singulier :

Marc Touché : [...] alors je me suis dit :

- *là c'est un autre sujet*

parce que j'étais embringué dans un truc où j'arrivais plus à définir enfin qui/ la légitimité de pourquoi je prenais tel ou tel groupe pour constituer une population d'enquête. Donc je me suis dit :

- *c'est un autre sujet, passionnant mais c'est pas le mien. C'est pas la dessus que je travaille.*

Par contre j'aurai toujours ça à l'oreille parce que ça a à voir avec les formes d'ostracisme tout ça, ça a à voir /sur l'accès aux lieux de répétition, sur un tas de choses je retrouverai des choses là-dessus. [...]

Le constat ouvrant cette séquence nous renvoie au monde du sociologue. Cette voix recouvre l'ensemble de voix simulées et les circonscrit dans un autre champ d'existence :

- « *là c'est un autre sujet* »

Marc Touché ne peut prendre sur lui les problèmes soulevés. Son énoncé écarte un ensemble de possibles. Il ne travaillera pas sur « ça ». Les situations rendant nécessaires la création de la catégorie *musiques amplifiées* constituent *un sujet* (un autre) mais ne s'imposent pas comme « son » sujet.

Reprenons le projet du sociologue : mon interlocuteur désirait enquêter sur les répétitions des groupes amateurs. Pour constituer une population d'enquête il se servait alors de la catégorie rock. Les représentations textuelles (en vue d'obtenir des financements par exemple) ou conversationnelles (en vue de trouver des groupes de musiques) de son projet nécessitaient une référence au rock. La viabilité des comparaisons et des généralisations impliquées par son travail était alors liée à la viabilité de cette catégorie. La légitimité de cette rhétorique se trouvait assurée *a priori* par un ensemble de précédents littéraires. Avant de « se construire » la catégorie *musiques amplifiées* le sociologue cherchait donc des groupes de rock. Le redéploiement de son ethnographie, tel qu'il me l'expose, est lié aux problèmes rencontrés sur son terrain en s'adonnant à cette pratique : *chercher des*

*groupes de rock*. La création de la catégorie *musiques amplifiées* résulte de son abandon. L'installation de voix performée met à jour une problématique discursive en forme d'impasse. Le travail pédagogique de mon interlocuteur vise à me faire expérimenter la réflexivité qui s'en dégagera.

- « *alors je me suis dit* »

Marc Touché est renvoyé par ses interlocuteurs à la viabilité de son ethnographie. Peut-il les étiqueter contre leur gré pour réaliser une enquête sur les conditions de leur pratique ? Ce faisant ne se place-t-il pas dans la même situation que les gérants de salles de concert ? N'est-il pas responsable de la même « *violence symbolique* » ? La problématique est professionnelle : comme le souligne mon interlocuteur elle met en cause une « *légitimité* ». Derrière les désaccords relatifs à l'étiquetage de groupes de musique, nous trouvons un questionnement sur les positionnements nécessaires à l'élaboration d'une recherche *dans* la vie musicale. La catégorie *musiques amplifiées* permet au sociologue d'y faire face. En la produisant sur son terrain et dans ses textes il est en mesure de désamorcer son implication. Il ne fait pas de sa situation dans la vie musicale une position *neutre*. La vocation pragmatique et politique de sa catégorie est explicite. Il ne se désengage pas, il modifie les termes de son positionnement en vue de travailler sur ce qui l'intéresse.

- [...] *C'est pas la dessus que je travaille*

Marc Touché travaille sur les pratiques des musiciens amateurs : leur *vie* dans ce qu'elle a de matérielle, de sonore et d'ordinaire. C'est cela son sujet. Les problématiques écartées resteront à la périphérie de son travail, notamment les questions ayant trait aux formes d'ostracisme et à l'accès aux lieux de répétition. L'installation proposée par mon interlocuteur sert l'affirmation de son « *identité* » professionnelle. En se dégageant des questionnements concernant l'identification de productions musicales Marc Touché réussit à déplacer notre attention et à concentrer son discours sur ce qui l'*intéresse*. La catégorie *musiques amplifiées* assure en amont son *vouloir dire* de sociologue. La morale suggérée met à l'honneur le travail sur le monde et sur soi nécessaire à une prise de parole.

Intéressons-nous au commerce biographique activé dans cette séquence :

- « *c'est un autre sujet, passionnant mais c'est pas le mien* »

Dans quelle mesure cet autre sujet passionnant évoqué par Marc Touché est le mien ? L'intérêt que je porte à sa catégorie *musiques amplifiées* me conduit naturellement à reconnaître la pertinence et la valeur des problèmes soulevés par mon interlocuteur. Les questions soulevées suggèrent les nombreuses entrées permettant l'élaboration d'un discours anthropologique sur nos usages partagés de catégories musicales. La découverte de ces possibles et leur rôle dans l'affirmation du devenir de cette investigation redoublent le commerce biographique activé. J'aurais pu reprendre à mon compte le sujet écarté par Marc Touché ou profiter des dérivés produits par son expérience de terrain. Ainsi, j'aurais pu travailler sur la vie de musiciens amateurs en concentrant mon propos et mes analyses sur leur usage de catégories musicales : comment conçoivent-ils leur biographie d'auditeur et leur création musicale ? Comment leurs catégories musicales sont-elles impliquées dans la construction de leur identité de groupe de musique et dans les relations qu'il entretiennent avec les salles de répétition, les salles de concert, les pouvoirs locaux, les disquaires, les critiques et leur voisinage ? D'un autre point de vue, j'aurais pu m'intéresser à la catégorie rock et aux enjeux qu'elle cristallise en suivant un groupe de musique qui s'en réclame. Des disquaires aux critiques, des musiciens aux politiques, comment est investie cette catégorie ? Quelle est la condition des réseaux dont elle permet l'activation ?

Ces sujets permettent un discours critique sur nos usages partagés de catégories musicales. Ils tirent leur viabilité et leur vraisemblance des arguments organisés par Marc Touché pour commenter la création de la catégorie *musiques amplifiées*. Il vous faut estimer la relation texte-monde expérimentée par ces projets de recherche. Ainsi, les questionnements suggérés me semblent prévenir l'implication discursive du chercheur : la construction de son ethnographie et la représentation de son activité professionnelle. Ces projets assurent *en amont* une cohérence du texte en limitant et en déterminant ses usages. Singulièrement, nous pouvons y trouver une nouvelle expression du principe *monographique* nécessaire à une représentation anthropologique du monde. Il ne s'agit pas de mettre en cause la cohérence narrative prêtée aux enquêtes suggérées mais de faire valoir l'économie critique et pédagogique nécessaire à la construction et à la conduite de ces projets de recherche (Marcus 2002). Cette problématique active une pragmatique du texte. Elle motive la forme de notre investigation.

Pour illustrer ces questionnements didactiques, j'aimerais que nous considérions une suggestion d'enquête faite par mon interlocuteur en fin d'entretien :

Marc Touché : [...] c'est la sociologie du risque, c'est à dire moi, maintenant, aujourd'hui, travailler sur les/ c'est à dire j'étais parti des goûts musicaux sur les pratiques musicales, tout ce qu'on fait mais ça amène à travailler sur la sociologie du risque, c'est ce qui me passionne le plus, et comment les gens gèrent ça devant le/ voilà, en sachant que dans l'étiquetage ça pourrait être un des trucs intéressants, en test, j'y pense à l'instant en regardant tes yeux, je me suis dit/ parce que je sais pas t'as eu un sourire puis je me suis/ j'ai pensé dans le travail que tu fais y'aurait un truc à faire, sorte de questionnaire dans la rue, avec les/ toutes/ les nomenclatures, tous les noms de musique, demander aux gens quelles sont les plus dangereuses les plus, les plus risqué, tu vois les plus à risque,

Moi : hum hum

Marc Touché : y'aurait un truc vachement intéressant sur le/ comment/ j'ai déjà une idée du...

Moi : ...des réponses...

Marc Touché : ...mais dedans il faut aussi mettre la fanfare faut mettre la batouque tous les, et puis après y'a/ tu fais un travail de mesure avec les acousticiens, de, et au cœur d'une fanfare ou d'une batouque y'a rien à envier à un groupe de hard-rock quoi c'est [j'acquiesce] enfin voilà. [...]

La suggestion de Marc Touché tient de la performance critique. Il s'agit de provoquer par l'enquête l'expression de préjugés en vue de les invalider. Mon interlocuteur parle de « test ». Ce vocable de par sa grammaire évaluative me semble approprié. Son usage, de façon pertinente, fait lien avec les pratiques expérimentales de la biologie et des sciences dites de la nature. De fait, le dispositif suggéré par mon interlocuteur n'a rien à envier à ceux mis en place par les chercheurs en biologie étudiés par Bruno Latour et Stève Woolgar (Latour & Woolgar 1988).

En utilisant cette séquence j'aimerais que nous questionnions la réalisation de ce test en prenant acte de sa singulière économie. Les cadrages précédant la proposition de mon interlocuteur suggèrent les déplacements nécessaires à la visibilité des problématiques et des hypothèses de ce projet. Nous suivons Marc Touché d'une sociologie des « goûts musicaux » et des pratiques musicales pour nous brancher sur une sociologie du risque, sociologie qui nous conduit par mon intermédiaire à revenir sur les questions liées à l'étiquetage de la musique. La bibliographie et les problématiques ainsi activées nous renseignent sur le champ d'action de ce test. Sa matière, objet d'un travail et d'une discussion sociologique, est produite à l'aide d'un support graphique et se lit sous forme chiffrée. L'enquêteur soumet un ensemble de personnes à un questionnaire en vue de produire une représentation statistique du rapport qu'elles entretiennent entre musique à risque et genres musicaux. De façon symétrique, les acousticiens soumettent un ensemble de musiques à leur instrument de mesure en vue de distinguer celles présentant un risque pour l'oreille humaine. L'articulation de ces données est servie par un tableau. Les catégories qu'il organise autorisent l'inscription et l'analyse croisées des statistiques et des mesures acoustiques.

La construction de ce test révèle la position discursive recherchée par Marc Touché. Le sociologue anticipe les résultats qu'il obtiendra et l'usage qu'il pourra en faire. La pertinence d'un travail avec les acousticiens repose sur la possibilité d'invalider l'interprétation construite sur les chiffres servant la signification des « représentations » de l'homme de la rue. L'usage de ce test doit se comprendre à l'intérieur du cadre préparant la suggestion faite par mon interlocuteur. En effet, ce travail critique lui permettrait de transformer le débat sur la prévention auditive et les pratiques musicales, notamment en reformulant la notion de risque à l'extérieur d'une problématique en termes de genres musicaux. L'amortissement de ce test est assuré dans sa construction. Cette suggestion se fait l'expression de l'économie critique nécessaire à l'élaboration et à l'existence d'une ethnographique.

- « *dans le travail que tu fais y'aurait un truc à faire* »

Cette façon de me renvoyer à mon travail questionne les virtualités qu'il offre et les attentes qui en résultent. La suggestion de mon interlocuteur ne s'intéresse pourtant pas à mes recherches. L'enquête proposée est une enquête clé en main : un test finalisé. Si elle

implique des catégories musicales c'est pour élaborer un questionnement sur les représentations des musiques à risque et servir un discours sur la prévention auditive. Cette suggestion contient un enseignement. La leçon n'est pas dans son contenu mais dans les compétences montrées par mon interlocuteur pour imaginer et suggérer ce test. J'en prendrais acte en la formulant dans mes termes : la production d'une enquête est indissociable de la production d'une voix de chercheur. De la position de Marc Touché, nous pouvons apprécier les relations entre la présentation de recherches en cours et la représentation d'une vie de recherche<sup>28</sup>. « Etre un sociologue » et « être une anthropologue » c'est décider de faire de son quotidien conversationnel un *laboratoire*. C'est apprendre à se parler dans une bibliographie et à se lire dans son quotidien.

---

<sup>28</sup> Les directeurs de recherche incarnent de façon suggestive cette conjugaison de projets. Ils font des sujets de thèses et des carrières en devenir des étudiants sous leur direction une matière qu'ils travaillent en menant leur propre carrière et leur propre recherche.

## II. Des définitions à l'œuvre :

---

### *Les musiques amplifiées* à disposition :

---

Les définitions de la catégorie *musiques électro-amplifiées* sont disponibles dans deux des textes écrits par Marc Touché : l'article « L'usage, Ethno-sociologie des musiciens utilisant des instruments électro-amplifiés » et l'ouvrage *Mémoire vive*. Pour ma part, je n'ai pas découvert ni rencontré ces définitions. Ces deux textes m'ont été présentés et remis par le sociologue lors de notre première entrevue à Bordeaux en mars 2001. A cette occasion je lui ai proposé le travail de maîtrise réalisé l'année précédente notre rencontre. Cet échange d'écrits, non programmé, offrait un prolongement des plus appropriés à notre travail respectif de présentation. Une manière de nous situer en dévoilant ce qui fait la visibilité de nos activités de recherche : nos productions écrites, publiées ou non. Marc Touché m'a signalé explicitement la présence de ces définitions au sein de ses textes. Nous avons déjà discuté ensemble des problèmes posés par les usages académiques de catégories musicales. Afin d'offrir une expression plus stable à son travail sur la catégorie *musiques amplifiées* il m'a donc proposé un référent textuel : une définition écrite. La catégorie *musiques amplifiées* m'était dès lors pleinement visible et appropriable. Son créateur me soumettait un support de transmission et s'ouvrait de cette façon à la citation.

Les différences relevées à la lecture de ces deux définitions semblent mineures. Ces variations que nous étudierons par la suite ne mettent pas en péril la cohérence de la catégorie *musiques amplifiées*. Ainsi, de part leur contenu, leur mise en scène et leur date d'édition, il nous faut admettre l'identité de ces définitions. L'existence d'une définition des *musiques amplifiées* ne semble pas dépendre d'un texte. Cette définition est elle-même un texte. Un document indépendant qu'un simple copier/coller permet de réintroduire dans

de nouveaux écrits en chantier. Il nous est pourtant impossible de nous attacher à cette définition comme son auteur pourrait le faire. Nous ne pouvons substituer à une problématique de l'émergence une problématique de l'inscription. C'est pourquoi, afin de questionner la place de cette définition dans l'activité d'écriture de Marc Touché, je vous proposerai de mettre en perspective ses différentes mises à disposition.

Considérons tout d'abord cette définition dans l'article intitulé « L'usage. Ethno-sociologie des musiciens utilisant des instruments electro-amplifiés » (Touché 1998a : 40-69). L'ouvrage dans lequel il s'inscrit est publié par le Musée de Montluçon. Il est présenté comme un « livre-catalogue » (Touché 1998a : 5) et porte le même titre que l'exposition à l'origine de sa publication : *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*, qui fut présentée du 11 Juillet 1997 au 7 Janvier 1998 au musée de Montluçon<sup>29</sup>. L'article de Marc Touché cohabite dans cet ouvrage avec les articles de Sylvie Douce de la Salle, « Muséographe le contemporain », de Jacques Panisset (musicien, directeur du festival Jazz en Isère) « la Guitare dans le Jazz » et de Patrick Mignon (sociologue à l'institut national du sport, spécialiste de l'histoire du rock) « La guitare électrique dans le rock »<sup>30</sup>.

Le réseau d'acteurs mis en scène (des musiciens, des sociologues, un scénographe, un conservateur) révèle la vocation pluridisciplinaire de cette action de conservation et de mise en discours de l'histoire de l'instrumentation électro-amplifiée. L'accent mis sur cette collaboration joue d'une rhétorique relativement commune. La pertinence de cette exposition est assurée et légitimée par la diversité et la combinaison des compétences à l'œuvre. La représentation professionnelle soutenue par Marc Touché doit être reconnue dans cette mise en réseau des habiletés. Son travail au sein du Musée des Arts et Traditions Populaires étant indissociable de ses enquêtes sur les pratiques musicales, ses usages de la catégorie *musiques électro-amplifiées* participent de la formulation des impératifs dirigeant cette exposition sur l'histoire des pratiques musicales. Sylvie Douce De la Salle est présentée comme une historienne de l'art, sociologue, conservateur du patrimoine et

---

<sup>29</sup> Exposition à l'origine réalisée pour le Musée des Arts et Traditions Populaires et adapté par Marc Touché et Eric Lesné (architecte scénographe) pour le Musée de Montluçon.

<sup>30</sup> La dernière partie de ce « livre-catalogue » est constituée de planches couleurs où sont reproduites certaines pièces de la collection. Ces photographies sur papier glacé sont associées à des textes courts sur papier grain. Ces écrits à caractère historique portent sur l'instrumentation électro-amplifiée. Ils sont rédigés par Klaus Blasquiz (musicien co fondateur du groupe Magma et journaliste) et par François Charles (luthier, spécialiste du banjo).

directeur du projet de la Cité des Musiques Vivantes pour la ville de Montluçon. Elle est également, avec Marc Touché, l'un des commissaires de l'exposition *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*. Son article introductif, de par ses proportions et sa teneur, a valeur d'éditorial. Outre la clarification des projets servis par cette exposition (Touché 1998a : 10), elle soutient une représentation citoyenne du musée et dégage succinctement les éléments constitutifs d'une muséographie du contemporain. Ce texte participe de l'inscription des auteurs et des articles présentés. Il les engage à l'extérieur de cet ouvrage, pour et dans l'action muséographique réalisée au sein du musée de Montluçon et poursuivie dans le cadre de la Cité des Musiques Vivantes. De ce point de vue, nous considérerons ce « livre-catalogue » comme un *texte-satellite*. Ce texte participe d'un dispositif discursif. Il gravite dans des réseaux et sert un ensemble d'actions. En ce sens, l'appréhension de la définition des *musiques électro-amplifiées* ne doit pas être dissociée de l'environnement discursif développé pour assurer la reconnaissance de cette exposition auprès des différents protagonistes accréditant sa constitution.

Notre définition est introduite sous le titre *Essai de définition* (Touché 1998a : 68). Je reviendrai sur le caractère équivoque de ce titre. La définition qu'il désigne clos l'article. Elle conclut un ensemble de parties filées thématiquement sans armature logique. L'unité dramaturgique de ces analyses est, comme le titre l'indique, relative à l'usage d'instruments électro-amplifiés. La présentation d'une action muséographique (le démantèlement et la conservation de la salle de répétition du groupe les *Crocodyl*) confère à cet article une dimension ethnographique. Toutefois, le cheminement proposé n'est pas narratif. La cohérence de cette approche sociologique des pratiques musicales dépend d'une rhétorique phénoménologique : les usages d'instruments électro-amplifiés comme phénomène historique observable et descriptible. La position de cette définition, en fin d'article, questionne sa fonction rhétorique. En effet, la catégorie *musiques électro-amplifiées* est utilisée à de multiples reprises le long du texte. Relevons et questionnons son premier emploi :

« Ces dimensions sociales de constitution d'un secteur économique et de service public plus ou moins spécialisé dans le champ des musiques électro-amplifiées représentent un fait social, historique qu'un musée traitant de pratiques musicales doit prendre en compte ; avec le musée de Montluçon nous commençons un travail de collectage en ce sens. » (Touché 1998a : 40)

Cet usage de la catégorie *musiques électro-amplifiées* n'est accompagné d'aucune note et ne semble pas nécessiter d'éclaircissement ou de développement. Si cet emploi n'est servi par aucun travail introductif il est, d'une certaine façon, annoncé par une référence aux « musiques électriques » :

« Les lieux de spectacles sont à cet égard les récepteurs et centralisateurs d'une importante partie de la mémoire sonore et magnétique de ces musiques électriques dans lesquelles les guitares et les basses sont des instruments omniprésents. » (Touché 1998a : 40)

Toutefois, cette référence mise à part, rien ne prépare le lecteur à la réception et à la compréhension de cette catégorie musicale. Cet usage sans précédent révèle l'autonomie conférée à cette catégorie. A la différence du vocable *rock* par exemple, l'emploi du vocable *musiques électro-amplifiées* se veut *transparent*. L'acte de catégorisation de la musique et son critère de différenciation sont *visibles* dans l'étiquette sanctionnant le résultat même de cette catégorisation. Parler de *musiques électro-amplifiées* c'est tout simplement sous-tendre que certaines ne le sont pas. L'emploi de cette *étiquette* est *performatif* : la catégorie et la catégorisation se confondant, l'introduction d'une référence aux *musiques électro-amplifiées* engage une différence comme un action. Sa qualification en termes de « champ » révèle une acceptation sociologique des catégories musicales. Les *musiques électro-amplifiées* sont constituées en espace de possibles et en domaine d'investigation. Cet emploi, comme nous le verrons, fait écho aux ouvrages élaborés sur la vie musicale. L'utilisation d'une catégorie musicale (le *rock*, le *jazz* etc.) sert la contextualisation des problématiques sociales et économiques formulées. Cet usage participe d'une autonomisation et d'une naturalisation des catégories musicales. Elles sont constituées en *dimensions* de l'activité musicale.

Ce prime emploi questionne la pertinence d'une définition des *musiques électro-amplifiées*. Son caractère performatif et la naturalisation de son existence dénie en effet sa nécessité. Pourquoi définir cette catégorie si elle est utilisable et compréhensible sans définition ? D'un point de vue épistémologique et pour un lecteur de sociologie, l'occurrence de cette définition n'a rien de surprenant. La pratique scientifique accorde une place prépondérante à l'activité définitionnelle. *Définir les musiques électro-amplifiées*

c'est répondre aux conventions régissant la structuration d'un discours sociologique. La vocation de ce texte-satellite ouvert au public et tourné vers l'exposition présentée au musée de Montluçon questionne toutefois la fonction rhétorique de cette définition. Positionner en fin d'article, quelles lectures réclame-t-elle ? Quelles usages pouvons-nous en faire ? Considérons ensemble cette définition :

#### Essai de définition :

Musiques électro-amplifiées ne désignent pas un genre musical en particulier mais se conjuguent au pluriel pour signifier un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme éléments plus ou moins majeurs des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...).

A la différence des musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une plus large diffusion, les « musiques électro-amplifiées » sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par :

- micro et pré-amplification (travail sur les fréquences et les effets sonores, de plus en plus caractérisés par un usage abondant de très basse fréquences...);
- amplification et haut-parleurs.

Pour reprendre les catégories de classement en vogue, le terme de « musiques amplifiées » représente un outil fédérateur regroupant des univers qui peuvent être très contrastés : certaines formes des musiques de chansons dites de variétés, certains types de jazz et de musiques dites du monde, de fusions, le funk, le hard rock, la house-music, le jazz rock, la musique industrielle, le reggae, le rap, le rock'n roll, la techno, la dance-musique, de recherche...et tous les bricolages sonores non encore identifiés.

Dans le domaine sportif on identifie les sports mécaniques et motorisés. Cela permet de décliner un ensemble d'enjeux en matière d'apprentissage, de santé, d'environnement, de compétences... Cela permet de qualifier des pratiques et non de les réduire à une terminologie, telle que celle de musiques actuelles, qui empêche toute qualification et qui les rend innommables au sens premier du terme. Les musiques amplifiées peuvent être actuelles, artisanales, émergentes, plus ou moins exclues des médias, improvisées, industrialisées, institutionnalisées, précarisées, traditionnelles (de répertoire ancré dans le passé)...

Sonorité « cleans », « propres », « saturées », « sales », « sons chauds », et « froids », « sons trafiqués »...le voyage dans les musiques de guitares et basses électro-amplifiées n'est pas de tout confort, il demande quelques efforts et beaucoup de curiosité : si les objets semblent simples au premier regard, les usages, eux, sont complexes. Les musiciens peuvent détourner les guitares de leur fonction première telles les aventures de combats de guitare de Team Laser. Les définitions

elles-mêmes doivent être interrogées du point de vue des musiciens dans d'autres registres que ceux purement techniques, ainsi par exemple : « le groove c'est donner aux autres de soi. » guitariste électrique de reggae, 25 ans. (Touché 1998a : 68)

Le titre de cette partie, « Essai de définition », désamorce quelque peu les problèmes posés par un travail définitionnel. Un essai peut être recommencé, il peut être également raté. Cet intitulé mine la lecture de ce texte. Singulièrement, les dernières lignes de cette partie conclusive font écho au péril sceptique introduit par ce titre anodin :

« Les définitions elles-mêmes doivent être interrogées du point de vue des musiciens dans d'autres registres que ceux purement techniques, ainsi par exemple : « le groove c'est donner aux autres de soi. » guitariste électrique de reggae, 25 ans ». (Touché 1998a : 68)

Cette seconde mise en cause du travail définitionnel révèle ce qui fait l'originalité de ce texte. Cette définition (comme texte) pose au sein même de sa construction le problème de la définition (comme activité) des mots de la musique. Il est nécessaire avant de nous immerger dans leur construction de considérer la seconde occurrence de cette définition afin de mettre à jour le réseau de problématiques activé par l'inscription de ces textes sur les *musiques électro-amplifiées*.

*Mémoire Vive*, où l'on peut rencontrer cette seconde définition de la catégorie *musiques électro-amplifiées*, a été publié en 1998 par l'association Musiques Amplifiées aux Marquisats d'Annecy le *Brise Glace*<sup>31</sup>. Marc Touché, lorsqu'il m'a remis cet ouvrage, a jugé nécessaire de prévenir ma lecture. Il paraissait, si mes souvenirs sont bons, considérer ce premier rendu comme prématuré. Cette précipitation, contraire à la maturité revendiquée par le discours historique, est, semble-t-il, le fait de sa collaboration. Cet écrit est une commande. Sa composition résulte d'une négociation entre le chercheur et l'association Musiques Amplifiées aux Marquisats d'Annecy. La forme du texte et son agencement traduisent un ajustement ponctuel entre les nécessités de la recherche et les

---

<sup>31</sup> Cet ouvrage se veut le premier volume d'une série de quatre. Il couvre les années 50 et le début des années 60 et traite plus particulièrement de l'apprentissage et de la répétition musicale. Il est réalisé dans le cadre d'une convention qui associe de 1997 à 2000 l'association Musiques Amplifiées aux Marquisats d'Annecy et le centre d'Ethnologie Française (C.N.R.S.- M.N.A.T.P. – Ministère de la Culture).

impératifs de l'action située. Cet avertissement oral du sociologue ne trouve pas de contrepartie écrite aussi explicite. Marc Touché, dans son texte, supporte sans retenue cette nécessité d'un rendu, même prématuré, auprès des intéressés :

« Nous avons tenu sans plus tarder à rendre aux musiciens et aux passionnés de musiques de toutes les générations, une partie du fruit du travail en cours qui est en état de mûrissement. Nous l'avons pensé déjà assez riche en informations et en saveurs. » (Touché 1998b : 7)

Si le travail historique réalisé par le sociologue est présenté comme « en cours » et en « état de mûrissement », il admet toutefois une première lecture. La référence à une *ethnologie de l'urgence* faite en amont (Touché 1998b : 6) est de ce point vue doublée : une nécessité de faire une histoire des pratiques musicales électro-amplifiées avant que ses témoins et ses traces ne disparaissent, une nécessité de *faire entendre* cette histoire pour susciter un travail de mémoire et développer une lecture historique de nos pratiques musicales et une lecture critique des actions politiques les concernant.

En prévenant oralement ma lecture de *Mémoire Vive*, Marc Touché a mis à jour les interférences possibles entre ses façons de soutenir sa représentation professionnelle. En effet, cet écart entre l'expression textuelle de son activité et sa représentation conversationnelle interroge les positions qu'est amené à investir le sociologue autour de son texte devant ses lecteurs. De mon point de vue, averti par le sociologue, plusieurs questions émergent : Marc Touché considère-t-il son ouvrage comme une production répondant aux normes propres à son milieu professionnel ? Son avertissement traduit-il une gêne relative à l'adresse dirigée et située de ce texte ? *Mémoire Vive* est destiné à un public indigène et est diffusé sur une échelle locale. Dans ce texte, le statut professionnel soutenu par Marc Touché ne s'établit pas sur un jeu de connivence académique. Ainsi, on ne relèvera aucune citation ou note nous renvoyant à un ouvrage sociologique et aucun débat méthodologique ou théorique affilié à la discipline représentée. Le chercheur de *Mémoire Vive* soutient son statut professionnel dans une problématique de l'indigénéité. Se positionnant comme étranger à l'histoire locale d'Annecy, il s'intègre à celle-ci en promouvant son activité d'investigation. Ainsi, Marc Touché fait de sa sociologie le vecteur de sa reconnaissance auprès de ses interlocuteurs. Une rhétorique de la compétence professionnelle : « le sociologue, un travailleur comme les autres ». La définition des

*musiques électro-amplifiées* fait partie des outils qu'il est à même de produire et de proposer à ses lecteurs : une des expressions de son travail de sociologue.

La catégorie *musiques électro-amplifiées* et son abréviation *musiques amplifiées* sont utilisées à plusieurs reprises dans le texte. Ces multiples usages sont pourtant supplantés par l'emploi éponyme qu'en font les commanditaires du texte discuté : l'association Musiques Amplifiées aux Marquisats d'Annecy. La préface de ce livre est écrite par le président de cette association, Jean-François Braun. La présentation de l'intervention de Marc Touché révèle la condition singulière de cette définition de la catégorie *musiques amplifiées* :

« Même si l'accueil qui m'a été réservé a été plus souvent cordial qu'hostile, il m'a semblé intéressant de faire appel à quelqu'un de plus « neutre » pour approfondir davantage, et avec des méthodes moins empiriques, ce que je découvrais ou supposais. C'est ainsi qu'après la création de l'Association Musiques Amplifiées aux Marquisats d'Annecy, c'est Marc Touché, sociologue, par ailleurs auteur de ces termes de « musiques amplifiées », qui a été sollicité pour étendre ses travaux à ce nouveau terrain à explorer. »(Touché 1998b : 2)

Cette « délégation » au sociologue s'appuie textuellement sur un double précédent. Marc Touché a déjà effectué des travaux sur l'histoire des pratiques musicales amateurs. Il a élaboré dans ce but une catégorie musicale qui se trouve être celle utilisée par l'association commanditaire. Son point de vue « neutre » et l'utilisation de techniques d'investigation reconnues sont les attributs déclarés de son autorité discursive. Son statut de créateur de la catégorie *musiques amplifiées* confère toutefois à ce « recrutement » un caractère particulier. Le sociologue légitime par son action la pertinence de l'appellation de cette association autant que cette association par son appellation vérifie l'efficacité de son travail sociologique. Cet effet d'accréditation mutuelle trouve dans la définition de la catégorie *musiques amplifiées* un développement des plus ambigus : quel est l'objet de cette définition ? Quel est son champ d'action ? L'étude de la construction de cette définition nous permettra de dégager ultérieurement quelques éléments de réponse.

Dans *Mémoire Vive*, la définition de la catégorie *musiques amplifiées* est proposée en exergue (Touché 1998b : 84). Sa présentation stylisée (sur un papier froissé posé sur la

page de texte) la distingue clairement de l'ensemble proposé à lire. Cette mise en scène confère à cette définition un caractère autonome. Comme sa présentation le suggère : il s'agit d'un document qu'un simple copier/coller (ici représenté par un effet graphique) permet de réinsérer dans un texte en chantier. Une astérisque relie cette définition au texte. Ce lien semble quelque peu forcé : il est un peu tardif pour être attaché de façon pertinente à cette occurrence de la catégorie *musique électro-amplifiée*. Conventionnellement on définit un terme lors de son premier usage. L'abréviation *musiques amplifiées*, employée par le sociologue dès les premières pages, aurait méritée par exemple d'être définie (Touché 1998b : 7). Cette intrusion tardive d'une définition, en déniait l'intérêt de cette convention, souligne la spécificité de son contexte.

La partie où cette définition est présentée se nomme « La répétition des musiques électro-amplifiées comme temps fort de la socialisation musicale » et a pour sous-titre « Texte relatif à une quinzaine d'années de travaux de recherches sur l'histoire des musiques électro-amplifiées et de la répétition, dans lequel sont incorporés des éléments relatifs au travail de recherche effectué à Annecy » (Touché 1998b : 82-110). Comme le sous-titre l'indique, les thèmes développés dépassent le seul cadre de cette enquête historique sur Annecy tout en lui étant référés et appliqués. Le sociologue propose en utilisant ses multiples recherches sur la répétition, un ensemble d'outils pour l'action engagée par l'association avec laquelle il travaille, à savoir la création d'une salle de répétition ouverte sur les *musiques électro-amplifiées*. La catégorie *musiques électro-amplifiées* contient le travail mené par Marc Touché depuis une quinzaine d'années et la recherche historique effectuée de 1997 à 2000 sur Annecy. Cette définition couvre l'ensemble de ces travaux et leur offre un cadre d'expression a-contextuel. Son occurrence ne tire par sa pertinence de son usage ponctuel mais de sa fonction capitale dans la construction et la représentation du travail socio-historique de Marc Touché.

La sous-partie 6 (Touché 1998b : 93-97) intitulée « Les classements, les étiquetages, les labellisations, une foison de genres musicaux et l'art de la distinction sociale et musicale » fait écho à la définition proposée (Touché 1998b : 84). Cette partie développe les questions qui y sont mises à jour. Cet effet de redondance participe de l'autonomisation de cette définition. Elle devient un texte amovible, à la fois une excroissance et une conséquence de la recherche. Cet usage accrédite l'interprétation proposée en amont : cette définition fait partie de la représentation professionnelle de Marc

Touché, une des expressions et un des domaines de ses compétences. Cette définition montre ce que peut proposer un sociologue : des catégories à employer et à diffuser. Nous pouvons, à loisir, faire « nôtre » cette définition :

\*« Musiques électro-amplifiées » ne désigne pas un genre musical en particulier, mais se conjugue au pluriel, pour signifier un ensemble de musiques qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore électronique comme élément plus ou moins majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...).

A la différence des musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une plus large diffusion, les « musiques électro-amplifiées » sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par :

- micro et pré-amplification (travail sur les fréquences et les effets sonores, de plus en plus caractérisés par un usage abondant de très basse fréquences...);
- amplification et haut-parleurs.

Pour reprendre les catégories de classement en vogue, le terme de « musiques amplifiées » représente un outil fédérateur regroupant des univers qui peuvent être très contrastés : certaines formes des musiques de chansons dites de variétés, certains types de jazz et de musiques dites du monde, de fusions ; le jazz rock, le rock'n roll, le hard rock, le reggae, le rap, la techno, la house-music la musique industrielle, le funk, la dance-musique...et tous les bricolages sonores non encore identifiés.

### Une catégorie dans un monde de catégories :

Pour révéler et suivre les implications de ce travail définitionnel, je considérerai les variations introduites par cette nouvelle mise en page des *musiques amplifiées*. Tout d'abord je remarquerai l'absence de titre de définition. Ce manque d'intitulé est justifié pleinement par l'astérisque et par l'utilisation de guillemets : ce texte concerne l'occurrence du terme « *musiques électro-amplifiées* ». Je noterai également la forme écourtée de cette seconde présentation. Sa brièveté répond aux normes textuelles de la définition et fait apparaître par contraste la pertinence de la construction en sous-partie (et non en note par exemple) de l' « Essai de définition » présenté dans l'article « L'usage, Ethno-sociologie des musiciens utilisant des instruments électro-amplifiés ». Je soulignerai

de même l'usage de guillemets pour introduire le vocable *musiques électro-amplifiées* et l'accord au singulier du verbe dont il est sujet :

« « Musiques électro-amplifiées » ne désigne pas un genre musical en particulier mais se conjugue au pluriel, pour signifier un ensemble de musiques qui utilisent [...] »  
(Touché 1998b : 84)

Si les *musiques électro-amplifiées* se conjuguent au pluriel au sein de cette définition, l'appellation « musiques électro-amplifiées » est constituée, de par sa grammaire, en *catégorie musicale*. Une unité de différenciation de la musique, au même titre que les catégories *rock*, *rap*, *techno* par exemple, à ceci près que sa définition ne recouvre pas un genre musical mais des genres musicaux. Cet usage entre guillemets et cet accord au singulier organisent une mise à niveau de ces façons de distinguer la musique. Ils ouvrent une discussion en termes de catégories musicales.

Autre détail notable, clôturant ce « jeu des différences »<sup>32</sup>, les listes de genres musicaux regroupés sous la catégorie *musiques amplifiées* présentent quelques divergences. Voici un extrait de notre première définition :

« certaines formes des musiques de chansons dites de variétés, certains types de jazz et de musiques dites du monde, de fusions, le funk, le hard rock, la house-music, le jazz rock, la musique industrielle, le reggae, le rap, le rock'n roll, la techno, la dance-musique, de recherche...et tous les bricolages sonores non encore identifiés. »  
(Touché 1998a : 68)

Et un de notre seconde :

« certaines formes des musiques de chansons dites de variétés, certains types de jazz et de musiques dites du monde, de fusions ; le jazz rock, le rock'n roll, le hard rock, le reggae, le rap, la techno, la house-music, la musique industrielle, le funk, la dance-

---

<sup>32</sup> J'aurais pu également relever la mise au singulier de « l'électricité et l'amplification sonore électronique comme » « élément plus ou moins majeur » (Touché 1998a : 84) ou « éléments plus ou moins majeurs » (Touché 1998b : 68) « des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, conditions de pratiques, modalités d'apprentissage...) »

musique...et tous les bricolages sonores non encore identifiés. » (Touché 1998b : 84)

Marc Touché dans ces définitions présente le terme *musiques amplifiées* comme un « outil fédérateur regroupant des univers qui peuvent être très contrastés ». Les univers que cette catégorie regroupe sont faits de genres musicaux. Si le vocable « *musiques amplifiées* » se « conjugue au pluriel » et « ne désigne pas un genre musical en particulier », l'expression de sa pluralité nécessite une référence à des catégories musicales consacrées. Cette composition des *musiques amplifiées* se veut ouverte. Les genres musicaux pouvant lui être affiliés restent à identifier. Cette souplesse définitionnelle doit cependant être appréciée à la mesure des critères de différenciation utilisés. En effet, la juxtaposition de ces univers « contrastés » engage une seule variable : l'implication ou non d'une chaîne technique constituée par les micros, la pré-amplification, l'amplification et les haut-parleurs dans leur création et leur pratique. Les genres musicaux cités ne répondent pas de la même manière à ce critère de différenciation. Ainsi, pour Marc Touché certains genres s'inscrivent explicitement dans les *musiques amplifiées* (« le funk », « le hard rock », etc.) alors que d'autres musiques sont seulement partiellement incluses (« certains types de jazz et de musiques dites du monde »). Les réserves dont fait preuve le sociologue quant à l'utilisation de certaines étiquettes (« dites de variété », « dites du monde ») questionnent la nomination et la différenciation de ces univers contrastés fédérés par les *musiques amplifiées*. L'espace constitué par la réunion de ces genres musicaux se révèle avoir une existence et une cohérence discutable. L'action fédératrice de cette catégorie se fait dans un environnement à définir et à identifier, un environnement dont l'investissement est dépendant d'un ensemble d'actions et appelle donc la reconnaissance d'un ensemble d'acteurs. De par sa construction, la catégorie *musiques amplifiées* ne se subordonne pas à cet espace en mouvement. En effet, cette façon de donner corps aux *musiques amplifiées* joue d'une rhétorique impressionniste : il s'agit de suggérer une diversité par un effet de juxtaposition, non de la borner.

Dans notre seconde énumération nous noterons l'utilisation d'un point virgule. On remarquera également une articulation différente de ces genres musicaux. Si les catégories citées restent les mêmes, à partir de ce point virgule elles se donnent à lire dans un nouvel ordre. Ces variations paraissent arbitraires et il semble que ces inventaires (présentés comme non exhaustifs) ne se constituent pas en suite signifiante. Un indice pourtant révèle l'aspect raisonné de ces remaniements : la disparition dans notre seconde définition du « de

recherche » en fin d'énumération. Pour être compris ce segment nécessite d'être relié à l'ouverture de cette juxtaposition : soit « certaines formes des musiques dites » « de recherche » ou « certains types » « de recherche ». Cette absence, associée à l'usage du point virgule, semble souligner une distinction dans la constitution de ces univers regroupés par les *musiques amplifiées*. J'associerai cette construction distinctive au phénomène d'inclusion partielle ou complète révélé par les segments « certaines formes de », « certains types de ». De fait dans cette seconde définition Marc Touché exclut explicitement les genres musicaux cités d'une possible expression acoustique : à la différence de « certaines formes de chansons » ou de « certains types de jazz » le « reggae » - pour prendre l'exemple le plus litigieux - ne peut être acoustique. Cette nouvelle présentation, bien qu'elle soit composée sur un même modèle non exhaustif, est la trace d'un souci de clarification et d'organisation des univers regroupés par cette construction catégorielle. De ce point de vue, le nouvel ordre proposé me semble vouloir atténuer l'effet de « contraste » propre à la juxtaposition de ces « univers ». Ainsi, dans notre seconde liste les trois premiers genres musicaux cités sont « le jazz rock, le rock'n roll et le hard rock » trois catégories dont les étiquettes impliquent le terme « rock ».

Les connections entre l'ensemble constitué par les *musiques amplifiées* et les univers identifiés à l'aide de genres musicaux impliquent une problématique de la catégorisation : sur quels critères se fonder pour différencier la musique ? Ainsi, en définissant les *musiques amplifiées* le sociologue soulève un questionnement relatif à ses rapports avec les musiques non-amplifiées, autrement dites « musiques acoustiques », impliquées par ce mode de différenciation des musiques :

« A la différence des musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une plus large diffusion, les « musiques électro-amplifiées » sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par [...] » (Touché 1998a : 68)

Les *musiques amplifiées*, paradoxalement, introduisent de la différence dans la production des musiques non dans des musiques produites. Cette catégorie en servant d'outil à une approche socio-historique de la vie musicale importe dans les travaux de Marc Touché un ensemble de problèmes rhétoriques. En effet, parler de *musiques amplifiées* c'est placer la focale sur *les musiques* non sur les musiciens. Un renversement fondateur pour l'historiographie de la musique. L'élaboration d'un discours sur les pratiques musicales est

tributaire d'un travail de modélisation de la diversité musicale. La différenciation et la nomination *des musiques* servent l'élaboration d'un discours sur les acteurs de la vie musicale. Le paradoxe interne à la création de la catégorie *musiques amplifiées* provient du fait qu'elle organise la diversité musicale en fonction de ses conditions de création sans pour autant impliquer une dépendance et une référence à des créateurs. Si vous faites de la musique en utilisant un matériel électro-amplifié, quelle que soit votre façon d'identifier votre création, je suis en mesure de vous catégoriser dans les *musiques amplifiées*. Ainsi, l'usage de ce terme présente l'avantage de dégager le chercheur d'une problématique relative à l'identification des créations musicales en termes de genres musicaux – et de ce fait d'une discussion avec les créateurs de musiques – et profite de l'efficacité rhétorique et historiographique propre à une approche de l'activité musicale par les *musiques*.

#### Implication académique et engagement public :

---

Cette définition permet l'inscription des textes de Marc Touché dans un environnement discursif constitué et structuré avec des catégories musicales. Outre les branchements possibles sur les réseaux assumant une représentation de l'activité musicale (considérons notamment les productions discursives des musiciens, des critiques, des journalistes, des producteurs, des disquaires, des publicitaires, des politiques, etc.) cet usage permet au chercheur de rentrer en conversation avec ses pairs : les sociologues et les anthropologues travaillant sur la musique. Par exemple, la catégorie *musiques amplifiées* recouvre entre autres le « rock'n roll », le « hard-rock » et le « jazz-rock ». Un discours sur les *musiques amplifiées* contient et implique un discours sur le « rock » et sur les constructions s'apparentant (notamment de façon nominale) au « rock ». Dans l'ouvrage collectif étudié *Guitares, guitaristes et bassistes électriques* où l'on peut lire cet « Essai de définition » et prendre connaissance de ces connexions, un des pairs de Marc Touché, Patrick Mignon, est identifié comme un « spécialiste de l'histoire *du rock* » (je souligne) (Touché 1998a : 28). Indépendamment de son article intitulé « La guitare électrique *dans le rock* » (je souligne) (Touché 1998a : 28-37) il a, entre autres, co-dirigé avec Antoine Hennion la parution de l'ouvrage collectif *Rock de l'histoire au mythe* (Hennion & Mignon 1991). L'implication de la catégorie « rock » dans la représentation du travail de ce sociologue - qu'il s'engage lui-même dans cette catégorie par son travail d'historien ou qu'il coordonne les écrits d'autres auteurs en s'en servant de lieu commun - questionne

plus largement l'implication de catégories musicales dans l'élaboration de biographies professionnelles et la composition de champs de recherche liés à l'activité musicale.

Marc Touché, en se servant de la catégorie *musiques amplifiées* pour rendre compte de la spécificité de son approche de l'activité musicale participe de la conversation biographique ouverte par les chercheurs-écrivains de la musique. En organisant des connexions entre les *musiques amplifiées* et les catégories musicales consacrées par la recherche universitaire, il assure indirectement la reconnaissance de sa pratique de sociologue. Ainsi, la classification de ses textes dans les rayonnages d'une bibliothèque consacrée à la musique est préparée par le travail définitionnel qu'il leur adjoint. Dans ces rayons, les mots utilisés par le sociologue la *techno*, le *rap*, le *rock*, le *jazz*, les *musiques du monde*, le *reggae* sont impliqués à la fois dans la construction, l'intitulé et la classification des ouvrages proposés. Ces catégories musicales sont à la fois les mots servant de champ, d'objet et d'outil aux chercheurs, les mots de leur promotion biographique (notamment en termes de spécialisation professionnelle) et les mots des interlocuteurs cités des enquêtes mises en texte. Elles se veulent aussi, de par leur mise en titre et leur constitution en instruments de recherche documentaire (en mots-clés), être les mots du lecteur. Paradoxalement, ces multiples usages contestent la pertinence d'un projet de définition. En effet, le commerce biographique et le régime d'intertextualité institués et entretenus autour de ces occurrences de catégories musicales ne peuvent supporter un travail de normalisation définitionnelle. Le jeu de renvois proposé s'élabore sur des étiquettes. Leur investissement discursif (notamment leur définition) constitue un obstacle à leur mise en réseau.

La catégorie *musiques amplifiées*, dans sa définition même, préserve ce principe de navigation bibliographique. La souplesse de ce régime d'intertextualité dissimule cependant les questions posées par cette promotion académique de catégories musicales. Prenons un nouvel exemple : les *musiques amplifiées* recouvrent également « certains types de jazz » et le « jazz rock ». Cette connexion sur la catégorie *jazz* se veut partielle. A la différence du *jazz rock*, certains types de *jazz* sont créés et joués à partir d'une instrumentation acoustique. Les travaux de Marc Touché concerne donc une partie seulement du « champ » (pour utiliser une catégorie indigène) organisé sous le terme *jazz*. Les catégories musicales fondent un ordre du discours en distinguant des compétences et en instaurant des prérogatives.

Quand le double numéro de la revue anthropologique *L'Homme* (n°158-159, avril-septembre 2001) s'intitule « Jazz et anthropologie » il peut être articulé avec les recherches du sociologue. Les nombreux articles proposés (dix-sept, sans les notes de lecture) se réunissent et s'organisent autour d'une même catégorie : le jazz. L'article d'Olivier Roueff proposé dans ce double numéro offre un point de vue remarquable sur cette mise en réseau de chercheurs et de projets de recherches. Son texte, intitulé « Les mots du Jazz. Retour sur *Le Jazz* d'André Schaeffner et André Cœuroy » (Roueff 2001 : 239-259) questionne en effet de manière historique l'investissement discursif de cette catégorie. Il est intéressant de considérer l'introduction de cet article en appréciant l'impertinence de son inscription dans ce numéro intitulée « Jazz et anthropologie » :

« En 1926 paraissait *Le Jazz*, ouvrage co-écrit par André Schaeffner, alors jeune musicologue, et André Cœuroy, critique musical déjà reconnu. Ils proposaient l'analyse savante d'un genre musical qui commençait tout juste à être désigné par ce vocable : jazz. L'entreprise a été lue depuis comme allant de soi. Quelles que soient les querelles de définition, il existerait un genre dénommé « jazz » qui renverrait à des éléments sonores précis et identiques tout au long de son « histoire ». Schaeffner et Cœuroy seraient les pionniers de leur identification. L'ouvrage est ainsi placé en précurseur, premier d'une liste qui allait s'avérer être longue et dont chaque opus s'attache à décrire les caractéristiques d'un objet tangible, antérieur à toute entreprise de description. » (Roueff 2001 : 239)

Olivier Roueff, dans les premières lignes de son article, met en cause la condition du réseau textuel fondé et entretenu autour du vocable « jazz ». Ce faisant, il semble mettre en abîme sa propre position au sein de ce numéro de *L'homme* et le type de branchement qu'il réalise sur ce mot partagé avec ses collègues-auteurs. Le processus de chosification qu'il étudie lui permet une relecture des différentes problématiques formulées avec et dans cette catégorie. Ainsi, il relève la fonction de précédent jouée par l'ouvrage d'André Schaeffner et André Cœuroy. Le *jazz* sert l'installation d'un espace discursif inclusif, un lieu d'accord et de désaccord sur des questions, des définitions et des constructions historiques. Il prépare une intertextualité et inaugure un principe monographique. Il introduit et légitime une rupture ontologique avec les usages et les pratiques impliquant cette catégorie. Pour citer une deuxième et dernière fois cet article remarquable :

« Tout se passe comme si le jazz était toujours déjà là, les analystes venant l'approcher, le cerner, le décortiquer. C'est oublier que décrire, interpréter, mettre en discours, constitue une pratique sociale au même titre que les autres : si elle fonctionne selon des modalités singulières et possède une efficacité propre, elle n'est pas extérieure (surplombante, motrice) aux réalités qu'elle désigne. » (Roueff 2001 : 239)

L'étude ouverte par Olivier Roueff sur la chosification du « Jazz » m'invite à souligner une seconde fois les problèmes rhétoriques propres à l'usage de catégories musicales dans l'historiographie musicale. Je me reconnecterai pour cela sur les textes de Marc Touché. Je trouverai un écho à ces questionnements dans les dernières lignes, déjà citées, de son « Essai de définition ». Il y interroge de manière suggestive les interférences possibles entre un travail définitionnel sur ces mots de la musique (*jazz, rock, musiques amplifiées*) et leur implication dans la vie musicale. Pour citer à nouveau Marc Touché :

« Les définitions elles-mêmes doivent être interrogées du point de vue des musiciens dans d'autres registres que ceux purement techniques, ainsi par exemple : « le groove c'est donner aux autres de soi. » guitariste électrique de reggae, 25 ans. » (Touché 1998a : 68)

En nous renvoyant explicitement au point de vue des musiciens et ce par la citation (par une mise en scène textuelle du parler) le sociologue rend compte des enjeux biographiques propres à l'élaboration d'une définition des mots de la musique. Les chercheurs de la musique, en tant qu'écrivains professionnels, ne peuvent se soustraire aux questionnements politiques générés par les usages partagés de catégories musicales. Définir les mots de la musique (*rap, jazz, techno, rock, etc.*) c'est s'engager envers des interlocuteurs. Cette *implication* inhérente à l'usage situé de catégories musicales doit pouvoir trouver une expression au sein du texte rendu à l'ordinaire par l'écrivain. En effet, en se coupant des discussions faisant le quotidien de la musique, l'écrivain met en cause la visibilité et la lisibilité de son travail. En taisant l'activité suscitée par la création, l'utilisation et l'investissement de catégories musicales, il place son activité de recherche et d'écriture dans un espace discursif étanche.

C'est pourquoi, et parce que la production d'une définition peut sembler pertinente d'un point de vue heuristique, je me permettrai de souligner la nécessité d'une réflexion historique et critique sur l'activité même dont elle découle telle que l'amorce Olivier Roueff pour le jazz par exemple (Roueff 2001 : 239-259). Ce travail préliminaire révélerait la diversité des acteurs travaillant ces catégories musicales et permettrait de mettre à jour la pertinence d'une approche de l'activité musicale élaborée et signifiée *dans* ces catégories musicales. Des musiciens aux producteurs en passant par leur manager, des maisons de disques aux grands distributeurs en passant par les représentants et leurs catalogues, etc. il s'agit de faire apparaître les réseaux s'activant ponctuellement autour de ces mots de la musique et la diversité des branchements réalisés. L'appréhension et l'étude des usages de la catégorie *musiques amplifiées* ne peuvent faire l'économie de ces questions biographiques et conversationnelles. Les définitions présentées rendent compte en effet de la spécificité du positionnement textuel et professionnel élaboré par Marc Touché pour inscrire sa prise de parole dans la vie musicale. De ce point de vue, sa comparaison avec le domaine sportif proposée dans son « Essai de définition » mérite d'être soulignée. Elle révèle la nature et les implications du décalage produit par le sociologue :

« Dans le domaine sportif on identifie les sports mécaniques et motorisés. Cela permet de décliner un ensemble d'enjeux en matière d'apprentissage, de santé, d'environnement, de compétences... Cela permet de qualifier des pratiques et non de les réduire à une terminologie, telle que celle de musiques actuelles, qui empêche toute qualification et qui les rend innommables au sens premier du terme. Les musiques amplifiées peuvent être actuelles, artisanales, émergentes, plus ou moins exclues des médias, improvisées, industrialisées, institutionnalisées, précarisées, traditionnelles (de répertoire ancré dans le passé)... » (Touché 1998a : 68)

Le sociologue au cours de nos conversations a utilisé à de multiples reprises ce mode de comparaison. L'analogie occupe un rôle prépondérant dans sa pédagogie. En l'occurrence, elle lui permet d'opérer un décentrement et de souligner de cette façon la spécificité et la portée de ses problématiques définitionnelles. Elle sert également à mettre en conversation deux champs spécialisés - la musique et le sport - en suggérant leur appartenance commune à un même domaine de recherche, une sociologie des loisirs par exemple comme il existe une sociologie du travail. Enfin, cette analogie lui permet d'engager un ensemble de questionnements politiques relatifs à la qualification des pratiques culturelles. En

comparant les distinctions produites, *domaine sportif / domaine musical - sports mécaniques et motorisés / musiques amplifiées*, il propose un mode d'emploi pour le vocable *musiques amplifiées* et promeut ses usages publics. La catégorie musicale qu'il met à disposition offre en effet l'opportunité de sortir des débats esthétiques classiquement entretenus autour de la création artistique. Comme la juxtaposition d'adjectifs terminant cet extrait le suggère, cette catégorie ouvre de nouveaux espaces pour qualifier et mettre en discussion les pratiques musicales. Cette construction est politique.

En parlant les *musiques amplifiées* en termes d'« outil fédérateur » le sociologue souligne la vocation pragmatique de sa modélisation. La relation texte-monde qu'il expérimente de cette façon complexifie les paradoxes propres à son usage. Les *musiques amplifiées* de Marc Touché impliquent une référence aux modes de création des musiques sans que son usage appelle un accord des musiciens : si vous faites de la musique avec une instrumentation électro-amplifiées, que vous le vouliez ou non, vous faites des *musiques amplifiées*. Cependant, s'il fait de sa catégorie une entrée et un cadre d'interprétation pour mettre en scène et étudier des formes de vie, les *musiques amplifiées* s'appréhendent également comme un instrument d'action dans la vie musicale. Un outil pour révéler et formuler des problèmes communs et des revendications. Cette catégorie permet aux musiciens autant qu'au sociologue de faire valoir leur voix dans un environnement constitué avec des catégories musicales.

La pertinence et la légitimité des usages académiques de catégories musicales ne sont à aucun moment contestées par ce mode d'emploi de la catégorie *musiques amplifiées*. Toutefois, le déplacement proposé par Marc Touché offre une alternative aux luttes de légitimation impliquées par leur processus de chosification. En opposant la vocation de la catégorie *musiques amplifiées* à celle de la catégorie *musiques actuelles*, le sociologue signale les enjeux conversationnels et politiques propres à son travail de catégorisation. Comme il le souligne, la catégorie produite et utilisée par le Ministère de la Culture, de par les apories qu'elle génère (notamment d'un point de vue historique : parmi les musiques jouées aujourd'hui lesquelles ne sont pas actuelles ?) rend la qualification des pratiques musicales équivoques et discutables. La catégorie *musiques amplifiées* de par son principe d'affiliation permet aux musiciens d'échapper aux problématiques identitaires impliquées par l'étiquetage de leurs musiques pour regrouper et formuler un ensemble de revendications concernant les conditions de leur pratique. Marc Touché propose de jouer le

même jeu et d'utiliser les mêmes règles. Toutefois sa catégorie lui permet de redéfinir le terrain même des débats entre les acteurs de la vie musicale. L'usage stratégique de cette construction révèle la forme particulière d'implication discursive que peut produire la sociologie : des classes sociales aux *musiques amplifiées*, la performativité des catégories sociologiques joue d'une sociologisation du monde.

## Conclusion : historiographie d'un réseau

---

La sociologie de Marc Touché est une *sociologie indigène*. Sa catégorie *musiques amplifiées* détermine les termes de cette *indigénéité*. Elle prévient l'inscription académique de sa recherche et prépare des pratiques réflexives dans la vie musicale. Cette *sociologie indigène* est une performance vécue. Marc Touché fait de sa biographie et de sa représentation un laboratoire. Il y travaille les conditions de son expression : comment être un sociologue et parler dans la vie musicale ? Les analyses composées sur notre entretien du 12 mars 2002 et sur les définitions de la catégorie *musiques amplifiées* expérimentent la réflexivité nécessaire à cette réalisation professionnelle. La sociologie de mon interlocuteur est pragmatique : elle génère du *social* pour étudier du *social*. Marc Touché fait de ses relations un outil et un cadre d'évaluation. Elles lui permettent d'apprécier sa sociologie à l'œuvre.

Mes sources ne nous permettent pas d'étudier la formation et le développement de ce réseau - son *histoire*. Leur analyse nous informe cependant sur la fonction de la catégorie *musiques amplifiées* dans son *activation* - son *historiographie*. En étudiant ses occurrences extra-textuelles, il est possible de développer un questionnement politique sur l'inscription, la cohabitation et la reconnaissance de nos usages de catégories musicales. Ainsi, il peut être intéressant d'expérimenter la condition de ce réseau en redoublant l'analogie informatique employée. Tapez *musiques amplifiées* sur un moteur de recherche puis naviguez dans les différents résultats obtenus. Vous pourrez alors apprécier le travail relationnel de mon interlocuteur en déplaçant son épicycle. Le réseau ainsi révélé prolifère autour de la catégorie *musiques amplifiées* et réunit un ensemble hétérogène d'usages. Les prérogatives de Marc Touché n'y sont pas celles d'un créateur (statut qui peut être contesté) mais celles d'un pédagogue. Il se fait une extension de sa propre catégorie et se surajoute à l'ensemble discursif qu'elle contribue à réunir. Le travail qu'il réalise *avec* et *dans* cette catégorie sert de *mode d'emploi*. Sans épuiser les potentialités de sa catégorie, il

nous *montre les jeux de langage* qu'elle rend possible. Cette étude prend également part à ce réseau. Mes usages de la catégorie *musiques amplifiées* l'y inscrivent comme une possible extension critique et réflexive : comment sortir de ce monde de catégories musicales pour agir dans la vie musicale ? Pour avertir nos futurs lectures, rappelons quelques unes des actions litigieuses impliquant *nos* catégories musicales :

- déterminer une population d'enquête ;
- délimiter un champ de recherche ;
- construire un objet de recherche ;
- définir une spécialisation ;
- tramer des réseaux de chercheurs ;
- classer des bibliothèques ;
- organiser des prérogatives discursives.

Les paradoxes provoqués par l'activation de la catégorie *musiques amplifiées* dans un monde de catégories musicales témoignent de la nature équivoque de l'environnement réalisé par le chercheur. Pour étudier la pragmatique de nos modélisations et des théories linguistiques qu'elles impliquent, je déplacerai notre attention et nous intéresserai à nos usages partagés du langage en transcrivant et étudiant un extrait d'une conversation enregistrée le 10 octobre 2000 avec Thomas, un ami proche, et ses parents, Jean-François et Anne. Plus précisément je nous intéressai à l'usage circonstancié de la catégorie techno. En investissant cette situation de parole ordinaire nous dégagerons de nouvelles accroches pour mettre en mouvement notre monde de catégories musicales et mettre en perspective les accords nécessaires à notre « parler ensemble ».

## Second chapitre

### Jean-François et la « *techno, ... pure* »

*Du réel, de l'action et de l'ordinaire*

## Prologue :

---

## Séquence :

---

Talence, le 10 octobre 2000. Le repas achevé, l'enregistreur posé et oublié sur la table, nous parlons musique. L'activité mobilise l'ensemble de notre tablée : mon ami Thomas, ses parents, Anne et Jean-François, et moi. Notre échange s'est scindé à plusieurs reprises en deux parties. L'extrait proposé ci-dessous est précédé par ce type de configuration. Pendant qu'Anne me parlait d'un groupe de musique découvert récemment, Jean-François discutait avec son fils d'un disque acheté il y a peu de temps. L'ouverture de la séquence présentée appelle la réunification de notre cercle de conversation. Anne, en s'exclamant « *Ah oui ça* », fait référence au disque exhibé par son époux (Jean-François). Avec un soupçon de condescendance amusée elle l'invite par la même à occuper la scène et à animer la conversation :

[...]

Anne : Ah oui ça. Oui. Il a acheté ça

Jean-François : [*tenant le disque*] Ben j'l'ai écouté un jour, j'ai eu envie de l'acheter

Thomas : [*pour moi, recouvert par la voix de Jean-François*] Tu connais Marc Clément ?

Moi : non...

Thomas : [*avec un petit rire*] tu connais pas ?

Jean-François : c'est de la techno,... pure

Thomas : Ouais enfin bon c'est...

Anne : pure ?

[*pause de quelques secondes autour du disque et reprise de la conversation...*]

[...]

Jean-François embraye avec entrain sur l'adresse de son épouse. Thomas, sous la voix de son père, me demande si je connais Marc Clément. Je réponds par la négative. Il réitère alors sa question sur un ton entendu et amusé. Immédiatement le père de Thomas intervient et dit « *c'est de la techno, ... pure* ». Mon ami réagit sans conviction. Sa réponse que le *decrecendo* de sa voix conteste et que l'inachèvement de sa phrase tend à nier n'a pas d'incidence sur notre échange. Cette intervention, tout comme la reprise interrogative de l'adjectif « pure » par Anne, reste sans suite. Nous refermons en silence la discussion sur Marc Clément. Notre conversation après quelques secondes méditatives autour de son disque repart à mon initiative sur les raisons de son achat.

#### Félicité et scepticisme :

---

Evidemment, cet échange semble exsangue de toute intensité dramatique. A la mesure de notre conversation, il ne présente rien de remarquable. Il ne peut prétendre sérieusement devenir une anecdote familiale. Sans cette transcription écrite, il aurait été abandonné à l'ordinaire sans générer d'autres discours. Contre ce dénouement naturel, j'aimerais revenir sur le sentiment d'étrangeté généré par ces quelques tours de parole. En effet, le scénario de cette séquence - mon ami me demande si je connais Marc Clément, son père m'apporte les informations rendues nécessaires par ma réponse négative - dévoile la condition problématique de nos conversations sur la musique. Ma réplique sans équivoque, « non », compromet la réussite de la réunion appelée par Anne. En l'absence de connaissance sur Marc Clément, je ne peux investir l'espace occupé par mes interlocuteurs. La conversation ne peut *prendre* : peut-on parler de ce disque « ensemble » sans disposer de lieux communs ? L'assertion de Jean-François « *c'est de la techno, ... pure* » recouvre ce péril révélé par ma réponse à la question de mon ami. Elle me ramène dans un espace de co-location familier et viable. Sa concision et son efficacité motivent la poursuite de notre

conversation. Nous n'aurons pas à revenir sur ce fait, « *c'est de la techno,...pure* », poursuivons ensemble.

Je n'attendais pas de la part de Jean-François un énoncé aussi factuel impliquant le terme « *techno* » et lui associant un adjectif qualificatif comme « *pure* ». Sur le moment, je n'ai laissé paraître aucune surprise : son expression aurait été déplacée. La mise à jour (par leur rupture) de mes attentes conversationnelles lui aurait fait douter de mon intérêt pour ses propos. Je ne suis pas censé, du fait de son âge (50 ans) et de son assimilation à la génération de mes parents, exclure ce genre d'intervention de mes attentes le concernant. Mes ajustements biographiques m'apparaissent - *a posteriori* - exagérés. Ils portent préjudice à la conversation. L'écho des interventions de Thomas, tout d'abord teinté de dérision (« *tu connais pas ?* ») puis de doute (« *ouais enfin bon c'est...* ») ravive pourtant le sentiment d'incongruité généré par la prise de parole de Jean-François. La discrète interrogation de sa mère (« *pure ?* »), offre, elle, une prise discursive à mon scepticisme. Jean-François - techno - pure : comment accepter cette étrange association ?

Le père de Thomas ne possède qu'un disque de « *techno* », celui de Marc Clément. La télévision (M6) et beaucoup plus rarement la radio (surtout en zappant de station en station lors de trajets ponctuels) constituent ses principales sources pour découvrir des artistes et des morceaux pouvant appartenir à cette catégorie. De ce point de vue (ethnographique bien qu'indigène) son utilisation de l'adjectif qualificatif « *pure* » m'apparaît incongrue. Ayant ré-écouté Jean-François décrire ses incursions dans de nouveaux espaces musicaux, il m'est difficile de reconnaître une pertinence à la distinction qu'il introduit (« *pure* » !?). Ce doute - fondé sur un ensemble d'attentes et de présupposés indigènes relatifs à nos pratiques et à nos façons de parler musique et ravivé par ce travail sur mes souvenirs - fait apparaître les risques pris par le père de Thomas. Un de ses interlocuteurs, en l'occurrence son fils, aurait pu déclarer son énoncé inepte, le corriger ou le parodier en soulignant son incongruité. Jean-François aurait pu perdre la face, devant sa femme et moi, et mettre à jour les limites de ses compétences en matière de musique. Drame on ne peut plus ordinaire. Drame auquel personne ne s'expose inutilement (notamment en présence d'un enregistreur).

Cet échange est heureux. Le scepticisme issu de ces quelques tours de parole est irrémédiablement absorbée par le flux de notre conversation. En l'absence d'accroche

discursive sur le disque de ce compositeur, il nous faut cet énoncé et faire bonne figure. Sans déroger à cette nécessité conversationnelle, je vous proposerai une approche anthropolinguistique de cette séquence. En formulant et en modélisant un ensemble de problèmes relatifs à la description, à la contextualisation et à l'interprétation de la prise de parole de Jean-François, je questionnerai nos façons de vivre avec des catégories musicales. Le constructivisme ethnographique proposé jouera de sa propre prétention à saisir le réel. Contre le péril sceptique inhérent à ce travail, je dégagerai une problématique sur le partage de notre langage en questionnant la condition de nos accords linguistiques.

Il me faut avertir vos lectures. Cette partie de notre investigation expérimente à dessein les problèmes générés par une manipulation textuelle de notre langage ordinaire. Les ouvrages cités, le vocabulaire analytique utilisé, les modélisations composées servent l'élaboration d'une posture ludique et réflexive. De cette position nous reconsidérerons l'existence des catégories musicales que nous usons et rencontrons dans notre quotidien. Ce faisant j'aimerais repeupler votre monde de locuteur en vous affranchissant par la lecture de la raison graphique organisant nos relations aux catégories musicales.

## I. Du réel : peut-être

---

### « Comment parler » : travailler avec John L. Austin

---

Pour entreprendre ce travail, je délaisserai provisoirement la précision apportée par le père de Thomas. Je me concentrerai donc dans un premier temps sur son énoncé esseulé et épuré « *c'est de la techno* ». Pour ce faire, je me référerai à la pratique développée par John L. Austin dans son article « Comment parler. Quelques façons simples » (Austin 1994 : 113-135). En dévoyant son examen des actes de paroles de genre assertif, je travaillerai le segment « *c'est de la techno* ».

Pour décrire et mettre en scène l'acte de parole fait par Jean-François, je me positionnerai dans la « situation de parole »<sup>33</sup> composée par le philosophe (situation élaborée pour différencier les actes de parole de genre assertif). J'y formulerai un ensemble de questions analytiques et descriptives : que fait Jean-François en disant « *c'est de la techno* » ? Est-ce qu'il *affirme* que ce dont il parle est de la « *techno* » ? Est-ce qu'il *identifie* ce dont il parle comme de la « *techno* » ? Est-ce qu'il *décrit* ce dont il parle comme de la « *techno* » ? Est-ce qu'il *appelle* ce dont il parle « *techno* » ? Etc. Qu'est-ce qui différencie ces actes de parole ? Qu'est-ce qui est en jeu dans ces descriptions de son énonciation ? Le dessein de cette rhétorique est de mettre à profit les problèmes relatifs à l'étude des actes de parole – notamment leur nomination et leur différenciation - en vue d'interroger nos usages de catégories musicales et de questionner nos façons de catégoriser la musique. Avec Austin nous verrons ainsi que « les noms des actes de parole sont plus nombreux, plus spécialisés, plus ambigus et plus significatifs qu'on ne l'admet

---

<sup>33</sup> « un modèle simplifié de situation où nous faisons usage de la langue pour parler du monde » (Austin 1994 : 113).

habituellement » (Austin 1994 : 132). En s'employant à spécifier leur diversité, nous comprendrons que « *souvent la différence entre un acte de parole pourvu d'un nom et un autre est fonction principalement de la différence entre les situations de parole où respectivement les effectuer* » (Austin 1994 : 132). En impliquant mon analyse dans l'épaisseur intonative de ma conversation avec Anne, Jean-François et Thomas j'offrirai un prolongement anthropologique spécifique à cette forme singulière de « phénoménologie linguistique »<sup>34</sup> et aux problématiques qu'elle génère. Dans ce but, j'étudierai l'occurrence de l'adjectif « pure » (« *c'est de la techno,...pure* ») et m'attacherai à saisir sa pertinence en ouvrant la définition de notre situation de parole à un questionnement d'ordre *dramaturgique*.

L'article de John Austin que nous dévoierons « Comment parler. Quelques façons simples. » débute par une modélisation du monde et une modélisation du langage permettant de parler de ce monde. La composition de cette « situation de parole » ainsi que sa complexification progressive comportent, comme l'ensemble de l'œuvre du philosophe, une dimension pédagogique et une tournure humoristique (par l'humilité - en grande partie contre les philosophes). Nous investirons cette construction pour expérimenter et mettre en cause la condition des modèles linguistiques produits pour étudier les catégorisations et les occurrences de catégories musicales. Ce faisant, je suggérerai une connexion sur le programme de recherche proposé par Louis Quéré en introduction de l'ouvrage collectif *L'enquête sur les catégories De Durkheim à Sacks* (Fradin, Quéré, Widmer 1994 : 9-40). L'auteur y préconise un éclaircissement de la notion de *catégorie*. Dans ce but, il présente un plan en trois points : la recherche d'une alternative aux conceptions taxinomiques de la catégorisation, la critique de la place accordée au jugement prédicatif dans la production de ces études sur les catégorisations et le maintien d'une distinction entre catégorie, concept, mot et sens des mots (Fradin, Quéré, Widmer 1994 : 28).

En suivant et dévoyant l'enseignement d'Austin, j'investirai ce programme de

---

<sup>34</sup> « Quand nous examinons ce que nous dirons quand, quels mots employer dans quelles situations, encore une fois, nous ne regardons pas *seulement* les mots (ou les « significations », quelles qu'elles soient), mais également les réalités dont nous parlons avec les mots ; nous nous servons de la conscience affinée que nous avons des mots pour affiner notre perception, qui n'est toutefois pas l'arbitre ultime, des phénomènes. C'est pourquoi je pense qu'il vaudrait mieux utiliser, pour cette façon de philosopher, un nom moins trompeur que ceux mentionnés plus haut [philosophie « linguistique » ou « analytique » ou encore « analyse du langage »], par exemple « phénoménologie linguistique », mais quel nom que celui-ci ! » (Austin 1994 : 144)

recherche original. Les manipulations que nous ferons subir à la prise de parole de Jean-François nous conduirons ainsi à dépasser l'identification des énoncés de genre « *X est un Y* » en terme de *jugement prédicatif*. Cette rupture avec l'usage du couple sujet/prédicat et l'identification de l'acte d'énonciation en terme de *jugement* servira le déploiement d'une ethnographie des inscriptions et des usages de catégories musicales. A cette fin, l'emploi d'une modélisation apparaît quelque peu paradoxal. Cependant, pour citer Austin :

« dans une certaine mesure, nous faisons probablement usage, même dans le langage ordinaire, de modèles de la situation de parole en utilisant les termes que nous employons pour les actes de parole. En tous cas, la construction de ces modèles peut contribuer à clarifier les différents types d'actes de parole possibles. N'importe lequel de ces modèles, même le plus simple, semble devoir être assez complexe – trop complexe pour le modèle standard sujet-prédicat ou classe-membre. » (Austin 1994 : 132).

Vous l'aurez compris, en modélisant nous questionnerons les raisons de nos modélisations. Les pratiques textuelles mises en place appellent leur propre dépassement. De leur prétention à saisir le réel nous tirerons notre aspiration à l'ordinaire.

### Situation de parole S.0 : incongruité ethnographique

---

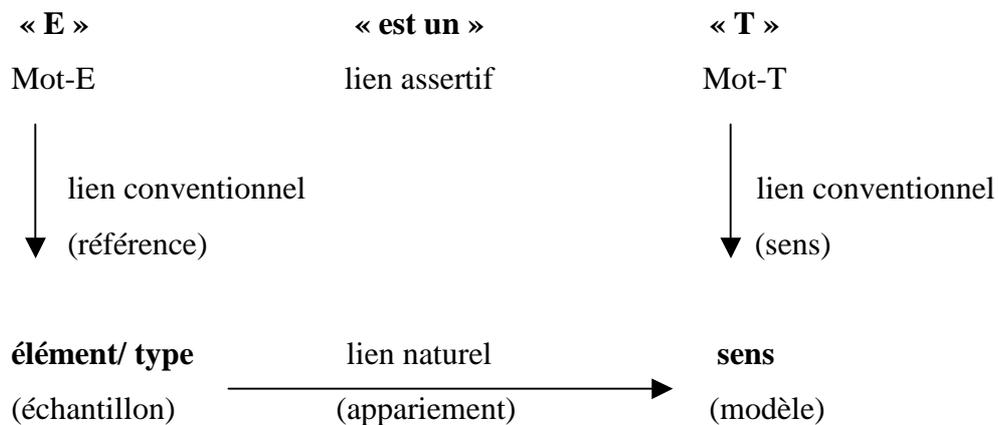
En isolant arbitrairement la prise de parole de Jean-François, « *c'est de la techno* », j'ai consommé notre rupture avec l'ordinaire. Ce faisant, j'aimerais que nous considérions les problèmes inhérents à son interprétation en questionnant sa description et sa contextualisation. Pour cela, je positionnerai cet énoncé dans la « situation de parole » composée par J. L. Austin. Situation qu'il nomme « Situation zéro ». Examinons cette modélisation :

- « Dans S.0, le monde se compose de toute sorte d'éléments différents, chacun d'un seul *type* bien déterminé ».
- « Chaque type est totalement et également différent de chacun des autres types, et chaque élément est totalement et également distinct de chacun des autres éléments. »
- « Plusieurs éléments peuvent être du même type mais aucun élément n'appartient à

plus d'un type<sup>35</sup> ».

- « Élément et type ne sont (pour parler de façon nécessairement approximative) appréhendés que par l'observation. » (Austin 1994 : 114)<sup>36</sup>

Dans cette situation de parole S.O, Austin produit seulement des énoncés de forme P : « *E est un T* ». Il emploie l'expression « est un » comme une expression invariable. On peut, dans P, insérer un nombre indéfini de vocables à la place de « E » ou « T », chacun des vocables étant soit un mot-E soit un mot-T. Pour illustrer cette modélisation, je proposerai une version adaptée du schéma proposé par le philosophe (Austin 1994 : 118) :



*schéma 1.*

Je manipulerai cette situation de façon à y produire notre énoncé épuré, « *c'est de la techno* ». Avec le philosophe, nous considérerons nos *éléments* comme des *échantillons*. En l'occurrence le pronom « c' » désigne notre échantillon. Jean-François fait référence au spécimen dont il dispose et sur lequel il dit quelque chose. Je reviendrai, par la suite, sur le statut du pronom démonstratif employé par le père de Thomas. Notre énoncé étant

<sup>35</sup> « ou pour le dire autrement, [un élément est censé] ne posséder qu'une seule caractéristique, ou encore ne pouvoir être évalué que dans une seule dimension » (Austin 1994 : 127).

<sup>36</sup> Pour incarner cette modélisation du monde et la situation de parole qu'elle tend à définir, je citerai également la parenthèse adjointe : « Approximativement, le monde pourrait constituer en une multitude de taches de couleur informes, sans ordre, toutes du même rouge pur, ou du même bleu pur, ou du même jaune pur. Ne seraient-elles pas alors semblables parce que colorées, et peut-être partagent-elles d'autres caractéristiques générales ? Cette possibilité doit pourtant être exclue – peut-être étant donné que, chaque élément de notre monde étant identique à tous les autres sous ces autres aspects, il n'y a alors rien à en dire ; ou peut-être par modifications et perfectionnements, chaque élément étant soit une tache rouge pur soit un bruit de hauteur, d'intensité bien définies, etc., soit une odeur, etc. ; mais, de toute façon, cette possibilité sera exclue parce que nous décidons que notre langue ne dispose pas de moyens permettant de traiter ces caractéristiques supplémentaires. » (Austin 1994 : 114).

artificiellement isolé, je le considérerai provisoirement comme une expression déictique. Les *sens* auxquels il s'agit d'apparier les *types* d'éléments peuvent être appréhendés comme des *modèles* chacun muni de noms conventionnellement reconnus (Mot-T). Dans notre situation, nos modèles sont *les catégories musicales* (un corpus reconnu de modèles). En l'occurrence notre type d'élément ne peut être (dans S.0) que de la techno (ou une sorte de techno), du jazz (ou une sorte de jazz) ou du classique (ou une sorte de classique) etc.

S.0 est une fiction axiomatique. Toutes conjectures quant à la position assertive de Jean-François (*le lieu d'où il parle* pour rester nécessairement vague) ne pouvant être fondées, nous devons nous accorder provisoirement sur un *donné* commun : nous parlons la musique dans S.0. Cette situation linguistique, dans laquelle nous nous trouvons rarement (et donc parfois) lorsque nous parlons, est assez claire pour nous permettre de discuter la différenciation et la description de certains usages simples et familiers de catégories musicales. Il est important de souligner l'« évidence taxinomique » de S.0. En effet, l'appariement entre types d'éléments et modèles est exclusif : si plusieurs éléments peuvent être de la techno, un élément ne peut être à la fois de la techno et du rap. Il est soit l'un, soit l'autre, ou aucun des deux. Nous verrons par la suite en quoi la possible et nécessaire complexification de cette situation de parole permet de dégager de nouveaux actes de langages et, de fait, de générer de nouvelles pistes d'interprétation sur l'activité en cours, la position des locuteurs et la mise interactionnelle engagée. Cependant, et de façon à nous immerger progressivement dans nos usages du langage, il s'agit pour l'instant d'accepter cette modélisation de notre situation de parole. Les pistes dramaturgiques ouvertes par Austin nous permettront par la suite de la mettre en convention.

Nous supposons donc que Jean-François parle la musique dans S.0, position axiomatique absurde, position pourtant envisageable puisque nous ne pouvons investir son environnement musical tel qu'il l'exprime lors de son assertion. Pour plagier Sandra Laugier présentant la thèse dite de l'*indétermination de la traduction* de W. O. Quine, l'ontologie de mon voisin est tout aussi inscrutable que celle de l'indigène le plus éloigné (Laugier 1999b : 56). L'incongruité anthropologique de ce travail de modélisation mérite d'être soulignée. En effet, en réduisant de façon formelle notre monde et son langage nous renonçons aux conventions à disposition pour décrire l'interaction verbale nous réunissant Anne, Jean-François, Thomas, et moi. En brisant de cette façon le contrat ethnographique reliant ce texte au monde j'ouvre sa lecture à un péril sceptique. L'hyper constructivisme

proposé, en libérant l'ordre des possibles, semble nous affranchir de l'ordinaire. De ce point de vue, et les précautions d'Austin nous y incitent, il nous faut considérer de façon critique la séduction propre à un projet de réforme de nos usages linguistiques. Pour développer ce point et souligner les enjeux cognitifs propres à la modélisation de cette situation de parole, je vous proposerai un détour critique. Nous questionnerons ensemble les projets taxinomiques animant l'histoire de l'ethnomusicologie. Ce travail nous permettra de formuler un projet d'étude attentif aux théories linguistiques importés dans nos façons de collecter et de mettre en ordre notre monde de musique..

### Ethnomusicologie et législation taxinomique :

---

Nous pouvons discuter de l'ethnomusicologie comme d'une discipline scientifique disposant d'une histoire et d'un devenir propre. Cette possibilité, parler « l'ethnomusicologie » comme un sujet historique, peut être mise au profit des projets cognitifs ayant servi son institutionnalisation et son académisation : tout particulièrement les projets de classification de la musique. Ces projets participent de la construction et de l'affirmation d'une autorité académique. Leur conduite contribue à une normalisation du monde et des catégories qui lui sont appliquées. Sur le mode de la discussion, ils motivent l'organisation centripète de réseaux de chercheurs. De façon connexe, ils légitiment la création et la gestion de collections d'*objets* (au sens large) et, dans ce but, la création et la gestion d'institutions spécifiques.

Les programmes de classification de l'ethnomusicologie s'apprécient comme une expression de la raison taxinomique animant et organisant les sciences, notamment la biologie et les nombreuses sous-disciplines qu'elles regroupent. Le caractère naturaliste des projets de classification animant l'ethnomusicologie doit être apprécié. Il s'agit de se confronter à un ensemble d'éléments donnés dans le monde en vue de les dénombrer, de les classer et de les étudier. Nécessairement, la distinction de ces éléments est discutable. Il s'agit en effet de s'accorder sur ce qui est collectable. La vocation universelle de ces taxinomies met à mal les catégories indigènes à disposition. Par exemple, les chercheurs ayant entrepris un travail de classification des instruments de musique ont appris à explorer les limites de leur acceptation ordinaire. L'agrandissement des collections et le développement des descriptions ethnographiques de pratiques musicales les ont ainsi

conduits à aménager la notion « d'instrument de musique ». Une exploration de sa grammaire<sup>37</sup> : dans quelle mesure un élément non préalablement travaillé par l'humain peut être un instrument de musique ? Le corps est-il instrument de musique ? Est-il pertinent de distinguer le corps de l'instrument du corps de l'instrumentiste ? Est-il possible de considérer l'instrument de musique indépendamment du geste qui le fait comme tel (Szendy 2002) ? Etc. La classification du monde entreprise par l'ethnomusicologie se fait *naturellement* performative et normative.

Cette histoire de la mise en corpus de la vie musicale est une histoire des supports à disposition pour conserver la musique. Des textes de chanson aux enregistrements audio et vidéo en passant par les transcriptions de mélodies nous continuons de chercher. Les architectes des premières classifications n'étaient semble-t-il pas eux-mêmes des collecteurs (Bohlman 1988 : 35). C'est pourquoi les classements produits et discutés se font l'expression de problématiques d'ordres musicologique et muséographique. Ainsi, deux visés orientent la construction de ces premières classifications. Il s'agit de faciliter un accès à des collections devenues de plus en plus importantes et dans un même temps de signifier explicitement les relations entre les objets classés (Bohlman 1988 : 36). Les catégories ainsi créées (par exemple « child ballads » ou « songs of legend » (Bohlman 1988 : 35)) s'appréhendent comme des éléments d'un dispositif de recherche et d'analyse documentaire. Leur implication dans un environnement académique détermine les formes de leur conservation et de leur transmission. Les relations entre classification, catégories et objets sont organisées au profit d'une cohérence graphique appliquée aux rapports d'inclusion et d'exclusion installés et à la signification des critères utilisés. L'ethnomusicologie fait de la musique une matière lisible aux différences maniables.

De façon polémique, en citant Michel Foucault, j'aimerais réactiver les enjeux contenus dans cette catégorisation du monde et cette affirmation disciplinaire<sup>38</sup> de l'ethnomusicologie :

« La question, les questions qu'il faut poser ne sont-elles pas celles-ci : « Quels types

---

<sup>37</sup> Les problématiques concernant l'origine des instruments de musique peuvent être considérées comme une autre expression de cette expérimentation grammaticale (Shaeffner 1936).

<sup>38</sup> Pour les problématiques concernant les possibilités d'une histoire disciplinaire et les enjeux cognitifs et discursifs propres à cette activité, nous consulterons avec profit la thèse de Benoît Martin sur l'anthropologie espagnole (Martin 2004).

de savoir voulez-vous disqualifier du moment que vous vous dites être une science ? Quel sujet parlant, quel sujet discourant, quel sujet d'expérience et de savoir voulez-vous minoriser du moment que vous dites : « moi qui tiens ce discours je tiens un discours scientifique et je suis avant » ? Quelle avant-garde théorico-politique voulez-vous donc introniser, pour la détacher de toutes les formes massives, circulantes et discontinues du savoir ? » » (Foucault 1997 : 11)

Je n'ouvrirai pas sans dossier un procès d'intention aux ethnomusicologues. Les questions formulées par Michel Foucault me permettent simplement de mettre en cause le « faire taire » immanent à l'affirmation d'un ordre du discours, notamment lorsque celui-ci se fait scientifique et s'ordonne en disciplines.

Les collecteurs d'objets à classer se trouvent confrontés sur le terrain de leur collecte à des catégories musicales employées par leurs interlocuteurs. La reconnaissance et le traitement de ces catégories (leur constitution en *trace de classification* par exemple) nécessitent un travail de mise en relation. Comment appréhender et gérer la cohabitation de ces catégories (celles du chercheur et celles de ses interlocuteurs) et leur prétention à parler le monde ? Les positions épistémologiques à disposition font apparaître les enjeux académiques de cette problématique pragmatique. Ainsi, l'ethnomusicologie peut activer un ensemble de *relativismes* (Latour 1997 : 139-143). Elle peut s'en remettre à un *relativisme absolu*. Il n'y a pas de sens à comparer les catégories utilisées par le chercheur et celles utilisées par ses interlocuteurs. Nous évoluons dans des mondes de langage incommensurables. Nous ne pouvons mettre en relation leur *correspondance*. Le *relativisme* peut se dire et se faire *culturel*. Les catégories que nous comparons traiteraient une même matière musicale indicible et inaccessible. Différentes catégories comme différentes façons de traiter le musical : une expression de ce qui fut nommé à tort *l'hypothèse Whorf-Sapir*. L'académie gère ce *relativisme culturel* comme un *universalisme particulier*. La musicologie ou l'acoustique pour citer des candidats avérés définiraient ce qu'est cette matière musicale et, ce faisant, définiraient les positionnements des autres savoirs en leur redistribuant une légitimité à parler la musique.

Ces programmes relativistes ne nous sont pas utiles. Ils ne nous permettent pas de discuter de la rencontre de ces catégories musicales. En formulant le problème de leur relation dans un espace épistémologique ils nous coupent des ressources à disposition pour

mettre en question la diversité de leurs inscriptions. Le principe de symétrie promu par Bruno Latour à la suite de David Bloor prépare une posture susceptible de faire émerger les asymétries inhérentes à la cohabitation de nos savoirs (Latour 1988 : 32-47). Il nous faut en effet admettre :

« [qu']il est vain de prétendre que tous les systèmes de pensée, tous les programmes de vérité, toutes les classifications se valent *puisque'elles font tout pour ne pas s'équivaloir*, pour gagner la main sur les autres, et, dans certains cas pour accéder à l'hégémonie. » (Latour 1988 : 43)

La raison est toujours celle du plus fort. En nous attachant au programme de Jack Goody<sup>39</sup>, Bruno Latour nous invite à prendre acte de la critique anti-autoritariste foucauldienne en vue de la dépasser. Il s'agirait ainsi de mettre à jour les causes et les modalités de cette « force ». Une attention au format, à la conservation et à la transmission des catégories nous permettrait de dissoudre par l'ethnographie les tensions épistémologiques et les enjeux académiques propres à la reconnaissance de nos savoirs. Ainsi, par exemple, cette posture nous invite à comprendre pourquoi les exigences graphiques de cohérence logique et d'explicitation propres aux projets de classification menés par l'ethnomusicologie se rendent incompatibles avec les usages exclusivement oraux de catégories musicales. Le remarquable article de l'ethnomusicologue roumain Sperenta Radulescu : « La musique paysanne roumaine. Systématisation ethnomusicologique et taxinomie populaire. » (Radulescu 1995) peut être lu comme une amorce de réponse à cette question. Le projet de ce texte incarne en effet ce principe d'attention symétrique aux savoirs et questionne l'héritage de l'ethnomusicologue sur son terrain :

« Cet article propose précisément d'aller voir d'un peu plus près comment se constituent les classifications en genres musicaux. On s'attachera tout particulièrement à comparer les classements opérés par les musiciens des villages aux taxinomies proposées par les folkloristes. » (Radulescu 1995 : 450)

Sa conclusion éclaire le sens d'une réactivation de la dichotomie savant/populaire en vue de son dépassement. Elle révèle le jeu de catégorisation impliqué dans cette mise en relations de *projets taxinomiques* :

---

<sup>39</sup> La connexion est de Bruno Latour (Latour 1988 : 43).

« La mobilité des fonctions et des structures de la musique paysanne explique l'imprécision ou plutôt la fluidité de la taxinomie populaire. Jusqu'à un certain point, elle explique également les « défauts » de la classification scientifique. En dépit de leur degré d'indétermination, les deux taxinomies sont, comme j'ai essayé de le montrer, partiellement coïncidentes et, de toute manière, elles peuvent être rendues compatibles avec un effort de remodelage de la dernière. Cet effort doit être fait un jour. Une manière, pour cette épineuse question des typologies d'intéresser aujourd'hui l'ethnomusicologie. » (Radulescu 1995 : 458)

En questionnant l'affirmation disciplinaire de l'ethnomusicologie et l'autorité de sa législation taxinomique nous nous engageons dans une réflexion sur le rapport à l'histoire et au patrimoine que ses praticiens expérimentent. Il me semble en effet que les ethnomusicologues peinent à se positionner dans le monde de catégories musicales qu'ils alimentent par leur pratique. Les débats entretenus autour de la catégorie musique du monde sont symptomatiques de ce malaise discursif (White 2002 : 635)<sup>40</sup>. Les initiatives bien qu'isolées dévoilent ce que peut faire l'ethnomusicologie en investissant un monde de catégories musicales qui parle de catégories musicales (Tuohy 1999).

De notre situation de parole, nous réactiverons le naturalisme traversant l'histoire de cette discipline. Le programme suggéré s'intéresse aux formes d'inscription de nos catégories musicales, de l'étude de leur énonciation à celle de leur occurrence textuelle, et se prévient des processus de réification propres à leur implication dans un projet taxinomique. En effet, les relations entre catégories musicales, classification et objet musical sont établies par un ensemble d'activités. Si nous pouvons traiter ponctuellement certains vocables indigènes comme des éléments d'un dispositif de catégorisation et reconnaître l'existence de *catégories musicales* la subordination graphique de ces catégories à un ordre logique doit être considérée d'un point de vue constructiviste. La découverte de *savoirs taxinomiques* ou de *programmes de classement* ne peut se faire sans importer une théorie linguistique, ses instruments et ses supports. Pour faire notre cette condition, je proposerai une *écologie*<sup>41</sup> indigène. Nous étudierons notre monde de

---

<sup>40</sup> « Musiques du monde », numéro 168 in *Cahiers d'Etudes Africaines*.

<sup>41</sup> L'usage exceptionnel de ce terme (je ne l'utiliserai qu'une fois) rend hommage au travail d'Eric Chauvier sur mes recherches et mes projets professionnels (Chauvier 2004). Le terme me permet de me brancher sur les travaux de Gregory Bateson. Si cette *écologie* de nos catégories ne nous conduit guère *Vers une écologie de l'esprit*, j'aimerais suggérer une continuité entre les problématiques linguistiques et communicationnelles

*catégories musicales* en nous intéressant aux différentes formes de réflexivité linguistique contribuant à sa réalisation.

J'ai souligné l'évidence taxinomique de notre situation de parole. Notre monde et nos façons d'en parler sont d'une simplicité confondante. Dans les termes d'Austin, l'appariement entre types d'éléments et modèles est exclusif : si plusieurs éléments peuvent être de la techno, un élément ne peut être à la fois de la techno et du rap. Il est soit l'un, soit l'autre, ou aucun des deux. Si la production de cette situation idéale n'est pas sans rappeler les projets taxinomiques ayant animé et animant les ethnomusicologues, elle contient en son sein une critique des modélisations linguistiques impliquées dans les études concernant nos usages de catégories musicales. La rhétorique élaborée nous permet de soumettre à la question notre prétention à comprendre le monde en le modélisant.

---

du grand anthropologue et l'anthropologie linguistique que je développe modestement le long de cette investigation (Bateson 1977, 1980).

## II. De l'action : enfin

---

### Actes de parole et dramaturgie :

---

Selon Austin, deux ensembles de conventions sont nécessaires dans la situation S.0. Une convention de *référence* qui détermine à quel élément va référer le vocable destiné à être un mot-E (notre expression déictique contribue à dévoiler l'aspect problématique de ce lien) et une convention de *sens* qui associe un à un les vocables destinés à être des mots-T aux *types d'éléments*. Ces conventions peuvent être établies par l'une ou l'autre de ces deux procédures de législation linguistique :

- 1- attribution d'un nom ;
- 2- attribution d'un sens<sup>42</sup>.

Pour comprendre l'enjeu des activités « attribuer un nom » et « attribuer un sens » (compris comme « attribuer une référence ») imaginons leur éventuel ratage. Au regard des deux procédures de législation linguistique identifiées par Austin, le père de Thomas courait le risque de se tromper de deux façons lors de son énonciation. Il pouvait être coupable de *mal nommer* ou d'*indiquer la mauvaise référence*. Dans ces deux cas Jean-

---

<sup>42</sup> « Attribuer un nom (c'est à dire nommer à l'un de ses sens ordinaires, mais pas, par exemple, au sens de : « donner le nom *de* [quelque chose] », ni de : « *mettre* un nom sur ») consiste à assigner à un certain type d'élément un certain vocable : son « nom ». Attribuer un sens (« définir » au sens de « définir par ostension », ici dans un monde simplifié) consiste à assigner à un vocable un type d'élément qui sera son « sens ». Dans notre situation simplifiée au moins, ces deux procédures produisent le même résultat ; que l'on effectue l'une ou l'autre, le type d'élément, lié par nature à certains éléments, est lié par convention à un vocable - à présent un mot-T, et (que nous appellerons) son « nom » en tant que « sens » de ce mot. » (Austin 1994 : 116)

François induisait en erreur (malgré lui) ses interlocuteurs sur la signification de son énoncé. Imaginons par exemple qu'en disant « *c'est de la techno* », Jean-François ait en tête l'élément et le bon modèle auquel son type s'apparie mais qu'il se soit trompé de mot-T pour désigner ce modèle. Ses interlocuteurs, dès lors, vont se référer naturellement au modèle désigné : le modèle « techno ». Bien entendu, le père de Thomas pourrait se rendre compte de son lapsus et se reprendre *in extremis* : « *je voulais dire c'est du rap !* » (sous-entendu : « *je voulais dire rap mais j'ai dit « techno »* », j'avais le bon modèle mais je l'ai mal nommé dirions-nous dans S.0). Avec Austin, nous parlerons dans cette situation d'un *écart*. Jean-François pourrait également posséder un système d'étiquetage défaillant. Il pourrait nommer « techno » le modèle « rap », et être persuadé d'être dans son bon droit. Austin parle ici d'*idiosyncrasie* : « un défaut dans la législation linguistique admise » (Austin 1994 : 119). Dans ce cas, la correction de l'énoncé « *c'est de la techno* » ne peut appartenir qu'à un de ses interlocuteurs (lorsqu'on est dans l'erreur on ne s'y voit pas). Celui-ci peut s'interroger sur les compétences de Jean-François et dire, avec tact mais de manière soupçonneuse, « *es-tu sûr de ce que tu nommes « techno » ?* ».

Ces *possibles* ratages et les éventuels échanges réparateurs auxquels ils peuvent donner lieu révèlent la *mise* engagée par Jean-François en disant « *c'est de la techno* ». En induisant, malgré lui, ses interlocuteurs en erreur, il produit inévitablement de l'*étrangeté* dans la conversation. Si l'écart est un trouble ponctuel de la communication, l'idiosyncrasie, elle, est une ouverture au scepticisme : est-ce que Jean-François parle de la même chose que « nous » quand il dit « *c'est de la techno* » ? La problématique qui découle de cette description en termes de *mise* questionne l'action effectuée et sa félicité : que fait Jean-François et est-ce que les conditions nécessaires à la reconnaissance de son action sont réunies ? Cette dernière question dévoile les enjeux du travail de distinction des actes de parole effectués en disant « *c'est de la techno* » et révèle le rôle de la dramaturgie dans la contextualisation et l'interprétation de notre échange.

En effet, ces deux procédures de législation linguistique, « attribuer un nom » et « attribuer une référence », ne sont que des « parties auxiliaires » de ce que nous accomplissons à une occasion donnée en faisant une assertion du type « *c'est de la techno* ». Ainsi, selon Austin, il est possible de distinguer dans cette situation S.0 (donc hors du contexte d'énonciation dont nous disposons) quatre emplois distincts de la phrase « *c'est de la techno* ». Il les identifie de la façon suivante :

- identifier-a : placer ou ajuster ;
- affirmer ;
- instancier : citer E comme un exemplaire de T ;
- identifier-f : distribuer le rôle ou faire l'affaire.

Cette diversité est le fait de deux outils distinctifs élaborés par le philosophe : la charge d'*appariement* [match] et la direction d'*ajustement* [fit]<sup>43</sup>.

### Distinguer la différence :

Dans l'extrait de conversation qui nous intéresse, l'élément nous est donné, du moins pour Thomas et son père. Ils connaissent tous deux le disque en question et essayent de me faire partager leur conversation. Par son énoncé, Jean-François engage un nom (« *techno* ») dont le sens s'apparie au type de son élément. Il *ajuste* un nom à un élément. Cette production est annoncée et consacrée par l'énoncé « *c'est de la techno* ». On peut toutefois imaginer une situation où cet *ajustement* entre le nom et l'élément est effectué dans l'autre sens : nous disposons du nom, « techno », et il nous faut trouver un élément dont le type s'apparie au sens de ce nom (choisir entre plusieurs disques par exemple). Il nous faut ajuster un élément au nom. Comme le souligne Austin, ces deux situations sont aussi différentes qu'ajuster une vis à un écrou diffère d'ajuster un écrou à une vis. La direction d'ajustement révèle deux types de positionnement relatifs au terme « techno ».

Austin explicite la notion d'appariement en soulignant ses liens avec l'ajustement : « on ajuste l'élément au nom ou le nom à l'élément parce que le *type* de l'élément et le *sens s'apparient* » (Austin 1994 : 122). Toutefois apparier le sens du nom au type de l'élément diffère d'apparier le type de l'élément au sens du nom. La charge d'appariement ne repose pas sur le même membre de l'assertion. Dans le premier cas (apparier le sens au type) c'est le sens du nom qui porte la charge. Si Jean-François se trompe en énonçant « *c'est de la techno* », son erreur porte sur ce qu'il dit sur la « *techno* ». Est-ce qu'en disant « *c'est de la « techno »* » il ne fait pas, en quelque sorte, du tort au langage (à l'usage du

---

<sup>43</sup> La traduction française nous conduit à délaissier la grammaire vestimentaire de ces termes, pour obtenir des notions linguistiques péchant par leur sobriété et leur technicité.

terme techno) ? Alors qu'à l'inverse, dans notre second cas (appairer le type au sens), si Jean-François se trompe, son erreur porte sur ce qu'il dit sur le type de l'élément. Est-ce qu'en disant « *c'est de la techno* » il ne fait pas, en quelque sorte, du tort aux faits ? La charge d'appariement nous informe sur ce que nous mettons en jeu lors de notre énonciation et ce sur quoi nous nous appuyons. Ces deux jeux (instruments) de différenciation, la charge d'appariement et la direction d'ajustement, sont à l'origine des quatre actes de parole distingués par Austin. Examinons leurs différences et leurs ressemblances.

Je distinguerai pour commencer les deux formes d'identification (identifier-a et identifier-f). Pour cela, je composerai deux situations fictives :

- 1- Jean-François me tend le disque de Marc Clément et me demande : « *tu sais ce que c'est ça comme musique ?* » (on me donne un élément et on me demande de l'identifier). Je réponds « *c'est de la techno* ».
- 2- Jean-François me tend plusieurs disques dont celui de Marc Clément et me demande : « *dans ces disques lequel est un disque de techno?* » (on me donne plusieurs éléments et on me demande d'identifier celui s'appariant à la « techno »). Je lui rends le disque de Marc Clément et dit « *celui-là<sup>44</sup>, c'est de la techno* »

Dans la première situation je dois trouver un modèle qui s'apparie au type de l'élément, « le bon couvercle pour le bon pot » comme dit Austin. Dans la seconde, j'essaie de trouver un élément qui s'apparie avec le modèle, un élément à qui je peux « distribuer » le rôle de « techno ». Ainsi, lorsque je place (identifier-a), le type d'élément va de soi, l'expression (« c' ») accroche au monde, et la question serait de savoir si le sens du mot-T (« techno ») s'y apparie vraiment (« *est-ce que ce n'est pas du rap ?* », « *je ne suis pas sûr que ça soit vraiment de la techno* » etc.). En distribuant à l'inverse, on considère que le sens du mot-T va de soi, et la question serait de savoir si le type d'élément est vraiment

---

<sup>44</sup> Pour rendre l'énoncé plus familier et plus apte à la transcription écrite j'ai préféré insérer « *celui-là* ». En effet, en l'absence d'indication sur la position physique des locuteurs et leur jeu avec les objets, il est nécessaire d'alourdir l'énoncé. Evidemment, j'aurais pu décrire mon action : je tend le disque à mon ami, en tapotant sur son couvercle et en disant « *c'est de la Techno* », la description de mes gestes permettant ici de rendre l'effet de redondance déictique caractérisant « *celui-là, c'est* ». Force est de constater que cet effet est là pour souligner ce qui est mis en jeu lors de mon énonciation : non pas la « Techno » mais l'élément, où comme nous le verrons lorsque j'instancie, le type de l'élément.

celui qui s'y apparie. (« *Cet élément-ci est-il bien de la techno ?* », « *Ne serait ce pas plutôt cet élément-là qui est de la techno ?* », etc.). Il est important de réaliser, et c'est aussi le dessein de cette rhétorique, que la différence entre ces deux actes de parole « *est fonction principalement de la différence entre les situations de parole où respectivement les effectuer* » (Austin 1994 : 132). Différencier ces actes de parole c'est mettre à jour la diversité des *situations* et des *positions* où nous sommes amenés à engager une catégorie musicale pour parler la musique.

Dans cet ordre d'idée, l'assertion « *c'est de la techno* » peut être énoncée *en instanciant*. Instancier c'est proposer un échantillon comme un exemplaire d'un modèle.

- Je discute musique avec Jean-François. Je lui parle de « techno ». Intéressé il me demande si j'ai un disque à lui proposer pour qu'il puisse s'initier à cette musique. Je regarde dans ma discothèque et lui tend le disque de Marc Clément en lui disant : « *celui-là, c'est de la techno* ».

*En instanciant* comme en distribuant (identification-f) j'ajuste l'élément au nom donné : je dispose du terme « techno » et il me faut lui ajuster un disque par exemple. Cependant, à la différence de ce que je fais en distribuant, en instanciant (comme en plaçant d'ailleurs) je considère que le type d'élément va de soi, la charge d'appariement repose sur la « techno ». De fait, se tromper en instanciant c'est faire violence au langage, c'est maltraiter le mot « techno ». En d'autres termes, *pour instancier*, il faut trouver un échantillon auquel le modèle s'apparie alors que pour distribuer, il faut trouver un échantillon qui s'apparie au modèle et que pour placer, il faut trouver un modèle qui s'apparie à l'échantillon. D'où la remarque faite par Austin :

« Quand nous instancions et quand nous distribuons le rôle, nous ajustons l'élément au nom, mais c'est essentiellement le *type* que nous instancions, et essentiellement l'*élément* à qui nous distribuons le rôle. » (Austin 1994 : 127)

*En affirmant* comme en plaçant (identification-a) on ajuste les noms aux éléments : on dispose d'un élément (cet élément-ci par exemple) et il nous faut trouver un nom qui s'y ajuste.

- Je discute avec Jean-François qui me soutient avec véhémence que le disque de Marc Clément est un disque de jazz. Fatigué devant un tel manque de discernement j'essaye de mettre fin à la conversation en lui répondant : « *c'est de la techno* ».

A la différence de ce que je fais en plaçant, en affirmant (comme en distribuant d'ailleurs) je considère que le sens du nom (« *techno* ») va de soi. La charge d'appariement repose sur le type de l'élément. La question étant : est-ce que le type de l'élément s'apparie au sens du mot-T ? Est-ce que cet élément correspond bien à ma conception de la techno ? En d'autres termes, *pour affirmer*, il faut trouver un modèle auquel l'échantillon s'apparie, alors que pour placer, il faut trouver un modèle qui s'apparie à l'échantillon et que pour distribuer il faut trouver un échantillon auquel le modèle s'apparie. D'où la spécification du philosophe :

« L'intérêt du placement réside dans le fait de relier *le nom au type* en passant par le sens alors que pour l'affirmation, il réside dans le fait de relier *le sens à l'élément* en passant par le type. On peut dire que c'est essentiellement le *type* que nous identifions, mais que c'est essentiellement l'*élément* dont nous affirmons quelque chose. » (Austin 1994 :127)

### Différences et pertinence :

---

Ces façons de distinguer ce que nous faisons en énonçant « *c'est de la techno* » n'épuise pas ce que nous pouvons faire en disant « *c'est de la techno* ». Placer, distribuer, affirmer ou instancier sont des façons de *mettre en scène* le mot « techno ». Les implications dramaturgiques de ces pratiques nous engage à revenir sur notre situation de parole et sur les différences que nous pouvons y trouver. La différenciation et la nomination de ces actes de parole dépendent de cet accord préalable : nous parlons la musique dans S.0. Il est donc nécessaire, pour ouvrir l'analyse de notre échange, de revenir sur ce que nous (Austin et moi) avons convenu pour *nous*. Il est temps de nous mettre en convention. J'ai souligné l'« évidence taxinomique » de la situation de parole S.0 : il serait bien aisé de considérer *a priori* que, dans notre monde (le vôtre comme le mien) et dans celui du père de Thomas, nous disposons d'assez de catégories musicales (de modèles)

pour traiter tous les types d'éléments que nous pouvons trouver. J'ai ouvert, implicitement, la dramaturgie de notre échange : il serait bien aisé de réduire la réussite de cette énonciation à des critères de *correspondance*. Les notions d'*ajustement* et de *charge d'appariement*, en distinguant des positionnements d'énonciation, dévoilent l'*inscription dramaturgique* de nos actes de parole. C'est pourquoi, nous privilégierons la notion ordinaire de *pertinence* pour questionner la *félicité* de cet échange.

La complexification de S.0 servira cette mise en convention de notre situation de parole. A des fins pédagogiques Austin définit dans son article une nouvelle situation de parole, S.1, dont la complexité est sûrement plus familière, quoique encore en deçà de leur ordinaire de locuteur, aux amateurs de musique. Ce faisant, il fait apparaître de nouvelles positions discursives. Examinons cette nouvelle situation :

« nous supposerons désormais que, dans le monde dont il s'agit de parler, il se trouve des éléments de types qui ne s'apparient pas aux modèles que nous avons en réserve (au sens d'aucun de nos noms), bien qu'il puisse plus ou moins ressembler à un, ou plusieurs, de ces modèles ».(Austin 1994 : 127)

Dans cette situation l'élément est encore supposé appartenir à un seul type. Dans S.0, nos modèles originaux étant les catégories musicales, l'élément dont parlait Jean-François ne pouvait être que de la techno (ou une sorte de techno), du jazz (ou une sorte de jazz) ou du classique (ou une sorte de classique). Dans S.1, il pourra ressembler à aucun des modèles que nous avons (classique, techno, jazz etc.), ou pas plus à l'un qu'à l'autre ou ressembler sensiblement à un de nos modèles ou encore ressembler à deux de nos modèles, mais pas du tout aux autres et ainsi de suite. Dans cette situation, si le type de l'élément ressemble *suffisamment* au sens de l'un de nos noms, ou davantage qu'aux sens de nos autres noms, Jean-François peut employer ce nom et dire « *c'est de la techno* ».

L'énonciation « *c'est de la techno* » dans S.1, selon le même système de distinctions entre la charge d'appariement et la direction de l'ajustement, peut être nommée et différenciée de la façon suivante :

<i>dans S.1</i>	<i>dans S.0</i>
Appeler Décrire Exemplifier Classer	Placer ou ajuster Affirmer Instancier Distribuer un rôle ou faire l'affaire

Ces quatre actes de parole se distinguent des précédents par leur « imprécision assumée » dont leur nom rend compte. Si Jean-François *appelle* cet élément « *techno* » ou si il le *décrit* comme de la « *techno* » il est *admis* (lorsque on appelle ou on décrit) que le nom ne s'ajuste pas exactement à l'élément *parce que* le sens ne s'apparie pas précisément au type de l'élément ou *parce que* le type de l'élément ne s'apparie pas précisément au sens. Dans ces cas de figure, un locuteur peut *reprocher* à Jean-François (sans pour autant le récuser) *d'appeler à tort* l'élément donné « *techno* ». Il lui reprocherait en quelque sorte de modifier le sens du mot techno, de considérer, sans raison, le modèle comme multiforme. Ce locuteur critiquerait ainsi le précédent litigieux introduit par Jean-François dans notre langage. De la même manière, ce locuteur pourrait lui reprocher *de décrire de façon inexacte* l'élément donné (le type ne s'appariant pas précisément au sens). Il lui reprocherait dans cette situation de faire violence aux faits, de négliger la spécificité de l'élément pour le réduire au modèle dont il dispose. La reconnaissance de cette imprécision et celle des possibles controverses auxquelles elle peut donner lieu ont pour conséquence, paradoxalement, de dédramatiser la prise de parole de Jean-François. Cette ouverture à la discussion Thomas la donne à voir et la saborde à sa manière (« *Ouais enfin bon c'est...* »). Notre partage des mêmes difficultés à parler la musique dévoile en effet ce qui est misé dans nos accords : ce sont les modalités de nos jugements qui sont en conversation. Pour plagier Ludwig Wittgenstein, nous nous accordons *dans* nos jugements.

Evidemment, certains des problèmes posés par la diversité de nos échantillons peuvent être, au final, résolus par une nouvelle législation linguistique. Devant la spécificité du disque de Marc Clément, Jean-François pourrait poser le type de son élément comme sens d'un nom complètement nouveau, par exemple sens du mot-T « *cosmic music* ». Cette possibilité est déjà présente dans S.0, mais elle est exclusive. Dans S.1, Jean-François pourrait considérer que ce nouveau type s'apparie assez bien avec un ou plusieurs de nos modèles. Dans cette situation, selon Austin, « notre nouvelle législation prendra alors la forme de classification et différenciation caractéristique de S<sub>1</sub> » (Austin

1994 : 131). Dans ce cas fictif, Jean-François n'assignerait pas seulement un nouveau nom, un nom spécifique au type, il adopterait également la convention selon laquelle « *la cosmic music est une sorte de techno* ». Il créerait et donnerait à voir un réseau d'implication entre des énoncés. Ce faisant, il conférerait un caractère explicite à la modification du mot « *techno* » en reconnaissant que « *techno* » est le nom d'un modèle multiforme, c'est à dire un nom générique<sup>45</sup>.

L'élément en question ne semble pas nécessiter de la part de Jean-François ce genre de législation linguistique. L'usage générique du terme techno peut, par contre, toujours être contesté et débattu (en l'occurrence par Thomas). L'adjectif que Jean-François va lui adjoindre nous permet de dépasser cette ouverture au débat. Son usage nous permet en effet de reconsidérer ce qui est engagé dans l'usage du mot « *techno* ». En précisant après une courte pause « ... *pure* » le père de Thomas nous donne à voir sa position assertive : le lieu d'où il parle la techno. Cette adjonction ne sert pas la création d'un nouveau modèle - le modèle « techno pure » en l'occurrence. Elle engage une distinction située, une *précision*. Qualifier la « *techno* » de « *pure* » c'est donner à entendre qu'elle peut ne pas l'être. Cet usage révèle et suggère un panel de différences. Pour percevoir la pertinence de cette précision il est nécessaire de se demander où elle se joue. Où cette distinction est-elle impliquée ? Face à cette problématique, essayer de déterminer le caractère de cette « pureté » - « esthétique », « morale », « éthique », « originelle » – semble vain et artificiel. Les distinctions *a priori* dont je dispose tournent à vide. Elles ne peuvent servir mon accroche au monde. Je ne peux répondre aux questions dramaturgiques propres à cet échange : que veut-il dire et faire en introduisant cette distinction ? Jean-François tente-t-il un *quitte ou double assertif* ? C'est pourquoi, pour comprendre cet usage de l'adjectif « pure », je reviendrai sur la situation de parole dans laquelle il se veut pertinent, dans tout ce qu'elle a de physique et de contingente. C'est dans cet espace que cette différence s'inscrit et prend sens, c'est dans cette densité que Jean-François *veut dire* quelque chose.

---

<sup>45</sup> Il est important de ne pas négliger les enjeux propres à la transition d'un vocable du statut de mot spécifique à celui de mot générique. En effet, les critiques portant sur l'utilisation du terme « techno » comme terme générique sont courantes. L'actuelle prédominance de la catégorie « musiques électroniques » (au dépend de la catégorie « House Nation » par exemple) comme catégorie générique (dans les magasins de disques de la FNAC de Bordeaux par exemple) témoigne des enjeux contenus dans ces ajustements (cf . cinquième et sixième chapitre)

### III. De l'ordinaire : sûrement

---

#### Entendre la différence :

---

Pour donner voix à la différence introduite par Jean-François j'immergerai mon point de vue analytique dans l'épaisseur intonative de notre échange. Notre conversation, bien que prévue et provoquée, se nourrit d'elle-même. Le relâchement du contrôle de nos voix motive sa poursuite naturelle. De temps à autre, le chat familial (« Momo »), en risquant quelques incursions sur la table, nous rappelle en minaudant la présence de l'enregistreur. Il semble bien être le seul à s'y intéresser. Les voix de mes interlocuteurs m'apparaissent affranchie de la pose intonative caractérisant l'embarras de l'enquête. Ma figuration de jeune anthropologue a trouvé, au fil de la conversation, dans mon amitié avec Thomas et dans l'écart générationnel que nous avons avec ses parents, sa légitimité relationnelle.

Il vous faut mettre un peu de vin dans ces tours de parole. Nous sommes à la fin du repas. La maîtrise de nos voix en est quelque peu altérée. Les modulations sont plus détendues et mélodiques. Les graves et les aiguës sont plus riches. Ecoutez :

[...]

Anne : Ah oui ça. Oui. Il a acheté ça...

Jean-François : Ben j'l'ai écouté un jour, j'ai eu envie de l'acheter

Thomas : [*pour moi, recouvert par la voix de Jean-François*] Tu connais Marc Clément ?

Moi : Non

Thomas : [*avec un petit rire*] tu connais pas ?

Jean-François : c'est de la techno,... pure

Thomas : Ouais enfin bon c'est...

Anne : pure ?

[*pause de quelques secondes autour du disque et reprise de la conversation...*]

[...]

Un air de dérision, que je n'ose suivre, engage nos prises de parole. Thomas, en m'impliquant dans la conversation, me donne à voir la fiction qui se met en place autour de cette tonalité. Le petit rire accompagnant sa question (« *tu connais pas ?* ») me rend compte de l'évidence de ma réponse négative et me détourne de mon incompetence pour me faire observer - en prenant pour point de vue notre ordinaire amical - le jeu familial qui s'organise autour de ce disque. Sa fausse question, qui relève plutôt de l'appel, dédramatise dès lors ma non-appartenance à la ligne de conduite suivie par sa cellule familiale. En m'impliquant ainsi dans l'échange, il me signifie les termes de la connivence qui l'unit, dans cette interaction, à ses parents.

Le petit air de condescendance donné par Anne à son ouverture (souligné par la répétition du pronom démonstratif « *ça* ») et le faux air d'indignation que lui oppose Jean-François m'apparaissent de ce point de vue comme participant d'un jeu prévisible et attendu. La bonhomie énergique du père de Thomas - la façon dont il gonfle son intonation en la portant sur les graves - semble servir une stratégie définie : banaliser son achat du disque de Marc Clément (« *Ben je l'ai écouté un jour j'ai eu envie de l'acheter* »). Ce travail intonatif, contre l'air de dérision entretenu par ses proches, suggère une pratique aux *possibles* multiples. Rien dans son approche de la musique n'exclue ce disque. Son appropriation est probable et de ce fait naturelle. Les développements ultérieurs de la discussion vers son intérêt pour le rap français me semblent conforter cette interprétation. L'isolement de Marc Clément dans sa discothèque n'est qu'apparent. Il fait « tout simplement » partie des disques qu'il a écouté un jour et a acheté.

L'énoncé « *c'est de la techno,...pure* » joue un rôle décisif dans la ratification de cette figuration. Contre la question « coup de coude » de Thomas (« *tu connais pas ?* »), sa concision et son efficacité confortent la position assertive revendiquée par Jean-François. Le registre intonatif utilisé caractérise cet énoncé en truisme : une assertion aussi familière (dans sa bouche et pour nos oreilles) que « *c'est un chat* » par exemple. La précision introduite après quelques secondes de silence vacant (« *,...pure* »), ne trouble pas ce travail intonatif. Le terme est énoncé sur le même ton que le mot techno, avec la même désinvolture assurée. La voix de Jean-François maintient sa position de locution dans le domaine du naturel : ce que nous devons accepter.

L'introduction de la distinction « *pure* » n'a donc pas pour dessein de détourner notre attention du terme techno. Le père de Thomas ne cherche pas à provoquer notre étonnement. Il ne veut pas mettre en discussion cet adjectif. Son assertion, au final, n'appelle aucun échange confirmatif, aucune explication. Cet emploi de l'adjectif « *pure* » ne constitue donc pas pour lui un risque, un *quitte ou double assertif*. Il a pour fonction de souligner l'usage légitime, compétent et *pertinent* du terme techno. Ce que veut dire Jean-François est simple : il parle et écoute un disque de techno. Pas un *ersatz* de techno, pas un *succédané* de techno, de la *vraie* techno, de la techno « *pure* »<sup>46</sup>. Cette adjonction est le dénouement redondant d'un travail de normalisation de l'incongruité. Jean-François en soulignant l'usage pertinent du terme techno revendique une *façon* de parler musique. Une façon de parler musique comme une façon de se positionner dans le monde. Pour citer une nouvelle fois Austin :

« Il n'y a pas de raison que le monde ne contienne pas les mots, à tous les sens de ce terme *excepté celui de l'affirmation elle-même effectivement faite sur le monde en une occasion donnée.* » (Austin 1994 : 97) (je souligne)

Cet usage du terme « *pure* » produit irrésistiblement de l'étrangeté. Le jeu de Thomas et Anne sur l'incongruité (autour de sa désignation implicite et de sa réfutation attendue) ne peut résister à son emploi. L'intervention avortée de mon ami (« *ouais enfin*

---

<sup>46</sup> Sur la fonction de ces mots ajusteurs « *pure* », « *vraie* » cf. les analyses d'Austin dans *Sense and Sensibilia (Le langage de la perception)* sur le terme « *réel* » (Austin 1971 : 91-100).

*bon c'est... »*), la question discrète de sa mère (« *pure ?* ») et mon propre scepticisme anthropologique sont les traces de cet éclatement de notre collocation locutive. La définition de notre situation de parole n'est plus acquise. L'adjectif « *pure* » n'y trouvant pas de manière évidente sa pertinence, nous sommes obligés de réévaluer l'ensemble de l'échange. Sa dramaturgie dès lors semble nous échapper. Le partage de notre conversation est ouvert de façon irréversible au scepticisme. Le doute s'installe. Il sera nécessaire, comme d'ordinaire, de l'accepter. Notre conversation absorbe rapidement cette irruption de l'étrangeté. Pour retrouver l'ordinaire nous éludons ce trouble en nous en remettant à l'inadvertance. Nous nous reposons sur ce qui reste à venir, ce que le flux de notre conversation nous apportera. Paradoxalement c'est moi, le jeune anthropologue, qui vais servir ce retour à la quiétude conversationnelle. Après avoir regardé en silence le disque de Marc Clément, je décide de questionner Jean-François sur les raisons de son achat. En assumant mon statut d'enquêteur je recadre notre situation de parole.

Accord et formes de vie :

---

Ce sentiment d'étrangeté laissé par l'incursion de l'adjectif « *pure* » entache la réussite de cette assertion sans la mettre en cause. Si nous (Anne, Thomas et moi) ne distinguons pas, sur le moment, ce que Jean-François *veut dire* par « *pure* », nous nous devons, faute de le remettre en question, accepter ce fait : « *c'est de la techno* ». La poursuite de notre conversation nécessite cette adhésion. L'assurance intonative de Jean-François autorise cette *avance*.

Cet accord tacite ne peut résister à la mise en convention de notre situation de parole. Les questions qui émergent de l'extraction et de l'analyse de ces quelques tours de parole interrogent inlassablement ce que nous avons accepté en silence. Pour couper court à ce péril sceptique et retrouver mon accroche au monde, j'aimerais revenir une dernière fois sur ce que fait Jean-François lorsqu'il dit « *c'est de la techno* ». Au regard de notre travail de différenciation on peut dire qu'il ajuste un nom (« *techno* ») à l'élément dont il dispose. Nous pouvons dire dans S.0 qu'il *identifie* ce dont il parle comme de la « *techno* » (identifier-a, « le bon couvercle pour le bon pot ») ou qu'il *affirme* que ce dont il parle est de la « *techno* » ou bien dans S.1 qu'il *décrit* ce dont il parle comme de la « *techno* » ou encore qu'il *appelle* ce dont il parle « *techno* ».

L'usage de l'adjectif « *pure* » nous dévoile ce qui *doit* être considéré comme acquis : en l'occurrence le modèle « *techno* ». En insistant sur l'emploi compétent et pertinent de cette catégorie, il signifie ce qui va de soi et, de ce point de vue, ce que nous pouvons mettre en cause. Nous pouvons donc dire que la charge d'appariement repose sur le *type* de l'élément. Deux désignations de son énonciation sont alors possibles : soit Jean-François *affirme* que ce dont il parle est de la « *techno* », soit il *décrit* ce dont il parle comme de la « Techno ». En composant son énoncé comme un truisme Jean-François dévoile son ambition : couper court à toute conversation. Son travail intonatif et l'emploi de l'adjectif « *pure* » participent de cette entreprise de banalisation de son assertion. L'affirmation sert de manière plus appropriée la mise en place de cette *fiction* (comme prétention à être). En effet, le flottement reconnue de la description, son imprécision possible et les controverses auxquelles elle peut donner lieu, ouvrent virtuellement un foyer de conversation plus fécond que l'affirmation. La mise en discussion de cette dernière implique un jeu de position plus marqué et potentiellement nuisible à la quiétude de l'interaction. De ce point de vue, composé laborieusement il est vrai, je proposerai une désignation de l'énonciation de Jean-François : il *affirme* que ce dont il parle est de la « *techno* ». Il est paradoxal de constater que cette *interprétation* (puisque le discours anthropologique doit faire place à l'indétermination) n'appelle pas nécessairement l'adhésion de Jean-François. La distinction et la nomination de son acte de parole n'engagent pas son intention mais son expression. L'accord linguistique n'est pas « intersubjectif » il engage des communautés de formes de vie.

Mais de quoi parle Jean-François ? Nous sommes d'accord sur ce fait : le disque de Marc Clément est, de manière physique et thématique, au centre de notre échange : il est exhibé, désigné et mis en discussion. Nos prises de parole, dont l'affirmation de Jean-François, ont pour source et pour référent cet objet. Vous noterez que je n'ai, à aucun moment, distingué notre élément. A des fins pratiques, j'ai considéré *a priori* le pronom démonstratif « *c'* » utilisé par le père de Thomas comme une expression déictique : il désigne quelque chose. Le jeu complexe de désignations et de reprises précédent l'usage de ce pronom démonstratif rend toutefois l'appréhension de son occurrence beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Nous devons admettre, à la suite d'Erving Goffman, que les anaphores et les expressions déictiques tendent à se confondre lorsqu'on étudie nos interactions et nos façons de parler (Goffman 1987 : 205-271). Si une anaphore présuppose

son antécédent, son antécédent *n'est pas* ce à quoi elle réfère. Elle aide à découvrir ce qu'est cette référence. De même l'usage d'expressions déictiques dépasse le simple étiquetage linguistique de données contextuelles. Saisir une expression déictique, ou rechercher le référent de l'anaphore, c'est considérer les présupposés et les informations d'arrière-plan mobilisés en interaction. Pour reprendre la terminologie d'Erving Goffman, la pertinence d'une expression déictique implique la reconnaissance d'un *texte antérieur*. En étudiant le jeu de désignation se développant autour du disque de Marc Clément, nous chercherons l'accord nécessaire à la reconnaissance de l'accroche au monde de cette prise de parole.

Anne ouvre l'échange en désignant à plusieurs reprises le disque que Jean-François a en main. Elle utilise pour cela le pronom démonstratif « ça » : « *Ah oui ça. Oui. Il a acheté ça...* ». L'air léger de condescendance qu'elle prête à sa voix contribue à donner à sa désignation un caractère dépréciateur. L'étude de cet échange m'a conduit à reconnaître le caractère éprouvé de cette ligne de conduite : un jeu sur l'incongruité. Jean-François réagit avec vivacité à cette provocation implicite et ludique. La présence *normale* de ce disque est alors défendue par la banalisation de son acte d'achat. Ce faisant, Jean-François ramène la conversation à ce qu'il tient entre les mains : un disque, qu'il a écouté et qu'il a acheté, actes pour le moins ordinaires avec un tel objet. C'est à ce moment que Thomas fait référence à Marc Clément (« *Tu connais Marc Clément ?* »). Notre attention portée par Jean-François sur l'objet (un disque compact) est alors déplacée vers une personne. L'intervention de mon ami complique le travail de banalisation entrepris par son père. Il s'agit maintenant de parler musique en passant par les musiciens. Ce déplacement de la conversation est quelque peu corrompu par Thomas lorsqu'il reprend son questionnement de manière amusée et entendue (« *tu connais pas ?* ») à la suite de ma réponse négative. Ce faisant, il mine délibérément le terrain qu'il a proposé à son père. Jean-François se doit maintenant d'assurer au disque de Marc Clément une reconnaissance et une visibilité dans « notre musique », un environnement au partage discutabile comme le soulignent les questions de mon ami.

Jean-François, en disant « *c'est de la techno,...pure* », refuse la position périlleuse proposée par son fils. En effet, le pronom démonstratif qu'il utilise ne peut être remplacé par le sujet « Marc Clément ». La référence, pour être comprise, appelle un nouveau travail de décentrement. Ce constat peut être débattu. Il engage mon statut et ma compétence de

locuteur indigène<sup>47</sup>. L'autorité qui découle de la revendication de cette position ne répond pas, j'en conviens, aux critères académiques. Elle entraîne cependant la mise en cause de votre statut de locuteur et la possible formulation d'un « nous » externe au texte<sup>48</sup> : de la conversation à la lecture, cette recherche se construit sur une approche sceptique de l'accord. Jean-François ne répond *sûrement* pas à la question « *qui est Marc Clément ?* », qui pourrait être impliquée par la question de Thomas « *tu connais Marc Clément ?* ». Il propose un nouveau point de vue pour discuter le disque qu'il a entre les mains, un nouvel *environnement*. L'introduction du terme techno nous permet d'appréhender l'espace de conversation dans lequel Jean-François dit quelque chose. De même l'usage de ce mot nous engage à situer l'accroche du pronom démonstratif « *c'* ». Pour citer le célèbre disciple d'Austin, Stanley Cavell, qui se fait également notre maître :

« Le langage ne pourrait fonctionner comme il le fait sans un accord mutuel et partagé sur *ce qui* est nommé ou montré. Or cette possibilité repose sur le fait que nous partageons le sens de ce qui est remarquable, ou sur le fait que notre attention se trouve attirée dans des directions semblables par des occurrences semblables ; et notre accord repose sur ces choses tout comme il implique absolument que nous possédions des capacités semblables de sentir et d'agir. Cet accord dépend en outre de notre capacité de sentir quelle prétention sera en jeu dans certains contextes, et d'une connaissance de ce qu'est cet enjeu. » (Cavell 1996 : 317)

En nous parlant de son disque avec des catégories musicales Jean-François fait appel à notre sens du remarquable. Comme s'il désignait une couleur il s'en remet à la familiarité d'un jeu de langage. Une forme de vie que nous partageons : utiliser une catégorie musicale pour parler musique. L'élément désigné, les critères qui justifient l'appariement de son type au terme « techno » n'ont pas besoin d'être explicités. La prétention qu'il fait sienne par son affirmation est aussi revendication. Il fait « nôtre » sa façon de parler le disque qu'il a introduit dans la conversation. Ma position ne me permet

---

<sup>47</sup> Il ne s'agit pas de se *dire* indigène, ou pas seulement. Le terme *indigène* constitue une problématique et non un état.

<sup>48</sup> En effet, votre accord n'est pas acquis. Vous pouvez disposer et mettre en discussion des exemples de situations (des souvenirs) où l'énoncé « *c'est de la techno* » aurait le même air de famille que « *c'est un artiste engagé* », un énoncé impliquant une caractérisation de la personne en question. Dans cet ordre d'idée, il est intéressant de penser aux énoncés du type « *il est techno* » ou de manière plus courante « *il est plutôt [assez, très, etc.] techno* » qui engagent le terme « techno » comme un adjectif, et désignent à la fois les préférences musicales d'une personne et son style de vie (sa façon de se vêtir, ses habitudes de sortie, etc.).

pas de mettre en cause cette revendication. A la différence de Thomas, et très sûrement d'Anne, je ne connaissais pas le disque en question et je ne le connais toujours pas. Je ne peux qu'accepter son assertion, acte pour le moins ordinaire puisqu'il s'agit d'une affirmation. Quelle expression dès lors donner à mon scepticisme anthropologique ? Comment justifier devant Jean-François ces pages d'analyses ? Je me retrouve sans surprise à mon point de départ. Mes doutes quant à la compétence du père de Thomas, mes interrogations sur l'incongruité de sa prise de parole ne trouvent aucune légitimité dans ce travail linguistique. Il me faut *accepter* mes présupposés déçus et me recomposer une face. « *c'est de la techno,...pure* » poursuivons ensemble.

## Epilogue :

---

### Des situations et des définitions :

---

J'aurais pu, après sa prise de parole, interroger Jean-François sur ce qu'il entend par techno. Toutefois, sachant tous deux que je connais le terme « techno », demander « *comment définissez-vous la techno ?* » aurait probablement menacé la poursuite et la quiétude de notre conversation. En effet, solliciter la définition d'un terme c'est prendre le risque de produire ou de découvrir de la différence. Aussi, de par sa fonction, cette question relève plus de l'entretien formel ou de l'interrogatoire que d'une discussion amicale. Deux locuteurs compétents (utilisant sans précautions explicites le terme « techno ») n'ont pas besoin de confronter leur compréhension de ce terme en produisant des définitions, à moins précisément de soupçonner un malentendu ou de s'intéresser à l'activité même : *définir la « techno »*. Evidemment, lors d'une interview organisée, cette rhétorique peut être pertinente : briser la proximité discursive qui caractérise nos usages partagés du langage permet en effet de mettre à jour ou à l'épreuve nos façons de concevoir le monde. Toutefois, il est nécessaire de remarquer combien nos conversations, ordinairement, cherchent à se prévenir contre ces situations potentiellement productrices d'étrangeté. Nous *nous* accordons *dans* nos usages des mots, non sur leur définition. Nous ne sommes pas des ethnomusicologues ou des juristes : la définition a ses contextes, l'exercice est assez risqué (et assez laborieux) pour que nous nous en prévenions autant que faire se peut.

Bien sûr, *produire*<sup>49</sup> *la définition d'un mot* ne se confond en aucune manière avec le fait de *comprendre sa signification* (au sens ordinaire). Si *produire la définition d'un mot*

---

<sup>49</sup> Mon emploi du terme *produire* peut être compris à la fois comme *fournir* une définition (la présenter) et *construire* une définition (l'élaborer).

peut être considérée comme une des procédures d'évaluation de la compréhension de l'occurrence d'un terme (tout comme *fournir la bonne réponse* peut faire partie des procédures d'évaluation de la compréhension d'une question) elle constitue une activité à part entière. En d'autres termes, si *produire la définition d'un mot* fait partie de la grammaire de *connaître un mot* au même titre que *comprendre sa signification*, il ne faut en aucun cas confondre ces deux activités. Ayant brièvement emprunté son vocabulaire, je reprendrai à mon compte une citation de Ludwig Wittgenstein utilisée par Sandra Laugier pour éclairer cette distinction :

« 'La signification du mot est *ce qui est expliqué* par l'explication de la signification'. C'est-à-dire : si vous voulez comprendre l'usage du mot 'signification', voyez donc ce que l'on appelle des « explications de signification ». Poser des significations qui seraient en quelque sorte « au-delà » de nos explications, et voudraient transcender le langage, c'est cela produire un mythe de la signification (« Car il n'y a rien de caché – ne voyez-vous pas toute la phrase ? ») (§§ 560 et 559) » (Wittgenstein *in* Laugier 1996 : 51)

Une des activités reconnues permettant « d'expliquer la signification d'un mot » consiste à lui produire une définition. Définir un terme dans le cadre d'une conversation ne nécessite pas le même travail et n'appelle pas le même genre d'accord que le définir dans un article scientifique. Il s'avère cependant que, dans ces deux contextes, *produire la définition d'un mot* revient à prendre un risque : celui d'être contesté, démenti, désavoué ou révoqué. Définir un mot c'est mettre en jeu un langage partagé : comment puis-je définir un terme qui nous est commun ? Qu'est-ce qui m'autorise à le faire pour les autres ? Le terme « techno », ainsi que la majeure partie des termes désignant des genres, des styles ou des mouvements musicaux (nos catégories musicales), échappent au projet de définition systématique entrepris par les dictionnaires. Cet état de fait n'est pas simplement imputable au caractère labile des usages de ces vocables<sup>50</sup>. En effet, pour étudier l'implication de ces catégories musicales dans nos façons de parler et de vivre ensemble la musique, il est nécessaire de considérer de manière critique la diversité et la cohabitation des pratiques définissant ces mots de la musique - quelles soient le fait de musiciens, de critiques, d'amateurs, de disquaires ou de chercheurs.

---

<sup>50</sup> Force et de constater que l'apparition du terme « techno » dans les magasins de disques précède son apparition dans les dictionnaires.

Comme je l'ai montré en amont, les actes de parole différenciés par Austin, (placer, distribuer, instancier, affirmer, appeler, décrire, exemplifier, classer) impliquent de diverses manières le terme techno. La diversité des positions que peut tenir Jean-François en utilisant ce mot dévoile un ensemble beaucoup plus important de situations de définition. Par exemple, nous avons noté avec Austin que les deux formes d'identification - identifier-a (placer) et identifier-f (distribuer) - n'engagent pas de la même manière le terme techno. Lorsque je place, je cherche un nom qui s'apparie au type de mon élément. Mon utilisation du terme techno se réfère à ce que je tiens. Dans cette situation ma définition de la techno (la mise en mot que je peux produire à cette occasion donnée) aura pour trame une description de mon échantillon. Toutefois, et afin de répondre aux exigences de la définition (comme projet), je réduirai cette description à quelques critères pertinents. A l'inverse, lorsque je distribue, je dispose du terme techno et je cherche l'élément qui fera l'affaire. Dans une certaine mesure, j'ai déjà à disposition les critères me permettant d'utiliser ce vocable, je suis capable de reconnaître parmi d'autres ce qui est de la « techno ». La définition du terme techno requiert alors que je m'ajuste à ma situation de définition de façon à rendre pertinent mon énoncé précédent « *c'est de la techno* ».

Les distinctions esquissées entre ces deux types de définition est affaire de pratique : dans un cas je pars de l'élément vers la « techno », dans l'autre je pars de la « techno » vers l'élément. Les définitions que l'on obtient dans ces deux situations se ressemblent sans se confondre. Elles supposent et engagent des points de vue différents sur l'activité musicale. Pour distinguer plus dogmatiquement ces deux situations de définition je reprendrai à mon compte la distinction introduite par l'ethnomusicologue Sue Tuohy : dans notre première situation la définition du mot « Techno » répond à un projet *descriptif*, dans notre seconde situation, elle résulte d'un projet *prescriptif* (Tuohy 1999 : 63). L'engagement biographique nécessairement impliqué par ces productions discursives révèle implicitement la nature politique de nos accords linguistique. Si n'importe qui peut définir le terme « techno » (rien, si ce n'est l'absence d'imagination, ne nous en empêche), personne ne peut le faire, sans risque, dans n'importe quelle situation. Jean-François ne peut impunément - même pour les besoins de la conversation - définir comme il l'entend ce mot. Un de ses interlocuteurs pourrait condamner sa prise de parole. Il pourrait le corriger, le contredire ou le désavouer. Cette possible contestation de l'autorité et de la légitimité de Jean-François à faire sien le mot « techno » révèle ce qui est mis en jeu en

usant ce terme. Parler la « techno » c'est investir une position, c'est s'engager *dans* et *pour* un monde partagé. Les mots, *nos* mots, font partie du monde, ils ne constituent pas une voie d'accès au monde, ils font partie de son expérience. Les usages de la notion de *convention* ne nous apprennent rien quant à la spécificité de ce « parler ensemble ». Elles ne rendent pas compte de sa naturalité et de son ouverture au scepticisme. Bien heureusement, l'invocation du dictionnaire ne pouvant clore nos conversations sur la définition de la « techno », nos accords dévoilent ce qui fait leur profondeur et leur précarité : nos vies constituent le lieu et le support de notre « parler ensemble ». Examiner les critères nous permettant de définir la « techno » c'est finir de nous accorder dans nos jugements. Il est nécessaire parfois d'en passer par là. Ce n'était pas le cas lors de mon échange avec Jean-François, Anne et Thomas.

Retour sur investissement :

---

Les analyses réalisées sur ces quelques tours de parole mettent à l'épreuve une ethnographie des inscriptions et des usages de *catégories musicales*. En concentrant mes questions sur des pratiques en situation et en interlocution, j'aimerais proposer une alternative aux approches dites *mentalistes* ou *cognitivistes* de la *catégorisation*. Reconsidérons les mouvements de notre analyse. De l'examen d'une occurrence conversationnelle du terme techno nous modélisons l'étude de son énonciation. Des problèmes relatifs à la différenciation et à la nomination de l'acte de langage distingué, nous filons un ensemble de questionnements concernant ses implications dramaturgiques. De la reconnaissance de cette action faite en parlant nous nous intéressons à l'élaboration de la situation assurant son vouloir dire. De la collaboration nécessaire à la félicité de cet échange nous considérons les accords mis en jeu autour du terme techno et de son investissement comme *catégorie*.

L'usage d'un mot, son étude et sa définition mettent à l'épreuve un ensemble de pratiques. Mon emploi du terme *catégorie* rend compte des *différences* que ces usages mettent en jeu. Un mot peut être considéré comme une *catégorie* quand son occurrence suscite des perturbations susceptibles de servir de foyers de conversations. Certains vocables sont explicitement élaborés pour être utilisés comme des catégories et sont faits pour être reconnus comme telles : c'est la fonction d'*étiquette*. C'est pourtant l'usage de

ces termes qui nous permet de leur assigner à des fins analytiques un statut de *catégorie musicale* : *catégorie* parce que ces usages peuvent se décrire comme ceux d'objets ou d'espaces, *musicale* pour ajuster notre sens du remarquable. En analysant ces usages du mot techno en termes d'*appariement* et d'*ajustements*, nous avons développé avec John Austin un vocabulaire apte à saisir l'intrication réciproque de notre monde et de nos mots. Les différences que nous avons recherchées et repérées nous renseignent sur le réalisme émergeant de notre position. Ce vocabulaire en construction sert l'élaboration d'une alternative à la notion de « correspondance »<sup>51</sup>, il me permet de rompre avec l'usage anthropologique de la notion de *représentation* et de reconsidérer la réflexivité des approches *sémantique* ou *symbolique*<sup>52</sup>. Avec Sandra Laugier, je rappellerai l'enseignement d'Austin :

« l'examen du langage n'est pas une « voie d'accès » à des phénomènes : il *est* examen des faits.[...] Le langage (notre langage) n'est pas un reflet ou une forme de l'expérience, il fait partie pour Austin de l'expérience. » (Laugier 1999b : 92)

---

<sup>51</sup> « Ce qui est faux dans l'idée de correspondance c'est l'assomption ontologique d'un monde de faits, et surtout la thèse d'une relation en « miroir » par laquelle l'énoncé reproduirait des traits (structure, forme) de la réalité ; ce qui est juste dans l'idée de correspondance, c'est l'idée d'une corrélation entre les énoncés et mot et une situation. » (Laugier 1999b : 76)

<sup>52</sup> « La lexicographie s'occupe de l'identification des significations, et l'investigation du changement sémantique s'occupe du changement de signification. A défaut d'une explication satisfaisante de la notion de signification, les linguistes opérant dans le domaine sémantique sont en situation de ne pas connaître ce dont ils parlent. Ce n'est pas là une situation intenable. Les astronomes de l'antiquité connaissaient remarquablement bien les mouvements des planètes tout en ne sachant pas quelles sortes d'objets elles étaient. Mais c'est là une situation théoriquement insatisfaisante, comme s'en rendent péniblement compte les plus théoriciens parmi les linguistes. » (Quine *in* Laugier 1996 :47)

# Des vies pour des recherches

## Seconde Partie

## Troisième chapitre

### Se chercher en parlant

*Comment partager nos musiques avec des catégories musicales ?*

## Introduction : placer sa voix

---

### S'entretenir :

---

L'entretien est à la fois un des instruments et un des espaces de cette investigation anthropologique sur nos façons de parler musique avec des catégories musicales. Comme l'entend un ethnolinguiste, il s'agit de produire et de collecter des façons de parler musique. Comme le vit un ethnographe de l'ordinaire, il s'agit d'expérimenter par le texte les dramaturgies des situations où nous utilisons des catégories musicales pour parler ensemble nos relations à la musique.

La rencontre de cette pratique de *collecte* du monde avec le modèle ethnographique malinowskien de l'observation participante questionne le rapport au langage promu par l'anthropologie. J'ai ouvert notre collaboration sur une réflexion concernant l'inscription textuelle du parler. Cette nouvelle étape de notre investigation interroge la production des situations permettant un travail analytique sur nos usages du langage. Ainsi, à la suite de Charles L. Briggs, il nous faut reconsidérer le statut de l'entretien enregistré (Briggs 1986). En effet, la préparation, la conservation et l'usage textuel de cette interaction verbale asymétrique importent les réseaux publics et privés d'émergence du parlé. Cette situation de parole introduit une perturbation dans le cours de l'ordinaire. En réalisant mes entretiens dans des réseaux familiers, j'ai éprouvé l'incongruité d'une enquête anthropologique sur nos usages de catégories musicales. Les ruptures d'attentes occasionnées par mes postures et mes questions m'ont conduit à accepter et à apprécier la condition d'une investigation sur le langage ordinaire. Le paradoxe est ethnographique. On ne peut parler de l'ordinaire sans expérimenter sa perte (Chauvier 2003a).

Pour suggérer ce rapport singulier au langage créé par l'enquête, j'aimerais que

nous considérons l'extrait d'un entretien réalisé le jeudi 16 novembre de l'année 2000 avec Stéphane, un de mes amis et une des voix de cette investigation sur nos façons de parler ensemble la musique. La séquence sélectionnée et présentée précède l'arrêt de mon enregistreur. Ma question conclut notre échange.

[...]

Moi : qu'est-ce que c'est en définitive la musique pour toi ?

Stéphane : Qu'est-ce que c'est ?

Moi : ouais !

Stéphane : Qu'est-ce que c'est pour moi la musique en définitive, bonne question euh... je sais pas, quelque chose de rendre les moments les plus anodins les plus pénibles un peu plaisants, euh...je sais pas pour, pour éviter d'être seul, le silence c'est un peu la solitude, donc la musique ça permet de rompre un peu avec tout ça euh...je sais pas c'est la possibilité de s'évader, d'imaginer qu'on est quelqu'un d'autre ou même pas de, de plus penser à soi tout simplement euh...puis c'est aussi je sais pas, c'est la musique y a un côté comique, y a des musiques qui sont drôles souvent sans le vouloir, mais c'est aussi un aspect intéressant de la musique, y a des musiques qui dynamisent, y a des musiques qui rendent agressifs, y a des musiques qui permettent de mieux s'endormir y a des musiques...je sais pas qui sont, qui sont bien pour boire un coup avec des amis euh...et d'autres qui sont mieux dans un walkman, dans un bus ou dans un train... donc la musique je sais pas trop comment définir ça, c'est un loisir et en même temps c'est plus qu'un loisir c'est aussi un mode de vie [...]

Ma question « *qu'est-ce que c'est en définitive la musique pour toi ?* » expérimente involontairement la vacuité de toute entreprise ethnographique - toute incompétence mise à part. Mon intervention ne développe aucune dramaturgie, elle n'accroche pas le monde. Cette interrogation aurait pourtant pu sanctionner un désaccord tacite ou se faire l'expression d'un scepticisme. J'aurais pu dire :

- « Je ne suis pas d'accord avec ce que tu nommes *musique*, qu'est-ce que c'est en définitive pour toi la musique ? »

- « Je n'ai pas l'impression qu'on parle de la même chose, qu'est-ce que c'est en définitive pour toi la musique ? »

Il n'en est rien. Emporté par notre activité, je pose une dernière question pour obtenir une dernière réponse. Mon ton quelque peu désinvolte trahi cette fin attendue. Je demande à mon interlocuteur d'arrêter (« enfin ») une compréhension de *la musique*. Je le prie paresseusement de produire une synthèse de ses propos sous le terme « musique ».

Peut-on demander à une personne ce qu'est en définitive selon elle et/ou pour elle la musique ? Cette interrogation a-t-elle un sens dans notre quotidien ? En quoi une interview constitue un lieu adéquat pour aborder ce travail de *verbalisation* ? Le rapport à l'ordinaire expérimenté lors d'un entretien mérite d'être discuté. En effet, cette situation d'interlocution, de par les questions qu'elle autorise, donne lieu à des productions discursives *insolites*. Les façons de parler générées se jouent de notre communication au quotidien, de ses impératifs pragmatiques et de son économie. Pour exemple, l'étrangeté du travail autobiographique appelé mérite d'être notée. Il y a des questions que l'on ne (se) pose pas, notamment et légitimement de par leur absence d'*à-propos*. Leur possible occurrence lors d'un entretien légitime par l'absurde l'existence de cette interaction verbale. L'interview peut devenir un lieu d'expérimentation discursive : un espace où l'on cherche à (se) dire. Les conventions propres aux entretiens journalistiques, psychanalytiques et policiers (voir juridiques), notamment telles qu'elles sont médiatisées et naturellement dévoyées et parodiées, suggèrent l'ensemble de postures envisageables pour investir ces situations d'interlocution provoquées par l'enquête.

Diviser pour mieux chercher :

---

Mon ami n'est pas longtemps troublé par l'incongruité de mon interrogation. Il lui concédera même, avec quelque ironie, une certaine pertinence. Stéphane ne peut arrêter une seule réponse satisfaisante à ma question et ne peut donc répondre aux critères de réduction et de synthèse (mêmes relatifs « *pour toi* ») qu'elle appelle. La répétition du segment « *je sais pas* » rythmant le début de sa réponse balise sa fuite en avant. La *bouche-pause* précédant ce segment (« *eah...je sais pas* ») prévient la compréhension de sa fonction. Cet aveu modeste lui permet de « gagner du temps » ou plus précisément

d'ajuster le flux de sa parole aux trajectoires de sa réflexion. Les changements rythmiques de sa réponse sont ceux d'une recherche. Considérons les pistes ouvertes par mon ami ce 16 novembre de l'année 2000. Dans ce but, je distinguerai deux moments dans sa réponse :

Stéphane : [...] quelque chose de rendre les moments les plus anodins les plus pénibles un peu plaisants, euh...je sais pas pour, pour éviter d'être seul, le silence c'est un peu la solitude, donc la musique ça permet de rompre un peu avec tout ça euh...je sais pas c'est la possibilité de s'évader, d'imaginer qu'on est quelqu'un d'autre ou même pas de, de plus penser à soi tout simplement [...]

Stéphane analyse sa pratique musicale en questionnant les effets et les fonctions de la musique. Grammaticalement parlant, ses propos accordent à la musique une capacité d'agir sur son environnement. Celle-ci permet et rend possible. En ce sens, elle peut également être utilisée pour permettre et rendre possible. Cette action est ici située dans l'intimité d'une relation à soi. Elle prend part, avec les objets de notre quotidien, aux « face-à-face » qui nous opposent à nous-mêmes. Dans la seconde partie de sa réponse mon ami semble corriger la tournure quelque peu grave (« *pour éviter d'être seul* », « *de plus penser à soi tout simplement* ») prise spontanément par ses propos. Le rythme se fait plus rapide, Stéphane suit le cours de ses pensées :

Stéphane : [...] puis c'est aussi je sais pas, c'est la musique y a un côté comique, y a des musiques qui sont drôles souvent sans le vouloir mais c'est aussi un aspect intéressant de la musique, y a des musiques qui dynamisent, y a des musiques qui rendent agressifs y a des musiques qui permettent de mieux s'endormir, y a des musiques...je sais pas qui sont, qui sont bien pour boire un coup avec des amis euh...et d'autres qui sont mieux dans un walkman, dans un bus ou dans un train donc la musique je sais pas trop comment définir ça, c'est un loisir et en même temps c'est plus qu'un loisir, c'est aussi un mode de vie [...]

Pour en finir avec l'embarras généré par ma question encombrante Stéphane conjugue la musique au pluriel. Mon ami parle « *des musiques* ». Les différences qu'il note produisent et organisent une diversité musicale. Ce travail de différenciation des musiques peut être considéré comme un travail de catégorisation. Il y a « les musiques qui permettent de mieux s'endormir », « les musiques qui dynamisent », « les musiques qui rendent

agressifs », etc. Les catégories musicales produites sont des performatifs explicites. Le principe de catégorisation et l'étiquette se confondent. Cette fabrication des musiques suggère l'ensemble de savoirs composés sur nos façons d'ajuster la musique à nos situations d'écoute. Stéphane construit une diversité musicale en fonction des différents modes sur lesquels elle se donne à vivre. L'écoute de « certaines » musiques va provoquer « certaines » façons d'être (« *y a des musiques qui dynamisent, y a des musiques qui rendent agressifs* »), favoriser « certaines » activités (« *qui permettent de mieux s'endormir* », « *qui sont bien pour boire un coup avec des amis* ») ou être valorisées dans « certains » lieux (« *qui sont mieux [...], dans un bus ou dans un train* »). Ce travail de catégorisation semble permettre de réifier et d'exposer les relations et les corrélations que l'on peut établir entre différentes situations, différentes façons d'être et différentes musiques. Cette façon de parler arrange l'ordre des possibles.

Stéphane décale mon interrogation sur la musique vers une problématique concernant la diversité musicale. Ce faisant, il engage une réflexion sur son vécu. S'il ne peut définir cet objet étrange qu'est la *musique* et épuiser les modes de vie qu'elle permet, il peut lui offrir un pluriel. Ce faisant, il l'incarne dans un jeu de relations. Remarquablement, il échappe de cette façon aux apories propres aux rhétoriques réalistes ou idéalistes servant l'organisation de duel entre la musique et l'auditeur. Ma question, malgré son absence d'accroche sur le monde ouvre, avec l'aide de Stéphane, une piste de recherche. Le travail de mon ami nous invite à interroger les liens existant entre nos façons de catégoriser la musique et nos façons de construire, de comprendre et d'exprimer nos pratiques musicales.

## I. Parler de recherche :

---

### « Goûts musicaux » et catégories musicales :

---

Nous suivrons cette piste de recherche dans les ouvrages consacrés à nos « goûts musicaux ». Pour aborder les problèmes relatifs à l'écriture et à la modélisation de nos relations à la musique nous examinerons de façon critique les travaux d'Anne-Marie Green. Dans son ouvrage intitulé *Des Jeunes et des Musiques. Rock, Rap, Techno...*, la sociologue présente une étude sur le rapport des jeunes à la musique (Green 1997). S'affiliant aux textes de Pierre Bourdieu, elle questionne la consommation de musique d'une catégorie d'âge, les « adolescents », en vue de mettre à jour les relations complexes se tissant entre leur positionnement social et leur appréhension de la musique. Dans cette perspective, elle applique le concept de « culture de goût » à son étude de leur pratique musicale.

« Le concept de culture de goût peut, dans cette approche, rendre compte plus finement de la segmentation d'une catégorie sociale très large en groupes de tailles réduites qui se caractérisent par leur préférence pour tel ou tel genre de musique » (Green 1997 : 18).

Deux modes de catégorisation sont combinés dans la construction de cette recherche, celle d'une population (les adolescents) et celle de la musique (« Rock, Rap, Techno »).

« Nous avons bien vu que la catégorie sociologique des adolescents ne fait l'objet d'aucun consensus ; c'est pourquoi je propose de la catégoriser dans cette étude, pour une part, par son statut social de jeune scolarisé dans une institution scolaire. [...] Pour une autre part, de les catégoriser selon les critères de la culture de goût, en prenant

pour objet d'étude les genres musicaux qui les rassemblent (Rock, Rap, Techno). »  
(Green 1997 : 22)

Relevons ses réserves quand à la sélection des catégories musicales impliquées dans son enquête :

« En effet, établir une typologie des genres musicaux appréciés n'est pas aisé car chaque genre peut correspondre à des réalités différentes selon les personnes interrogées. Ce fait est d'autant plus exacerbé que ces jeunes jouent, pour affirmer leurs goûts, sur le particularisme et la différenciation. » (Green 1997 : 101)

L'élaboration d'une typologie pré-établie des « genres musicaux appréciés » pose à la sociologue un problème de référent. Les catégories musicales qu'elle utilise désigneraient des contenus mouvants selon les personnes interrogées. Elle attribue ce problème d'étiquetage à un jeu distinctif. Si le jeune enquêté ne peut ou ne veut pas lors de l'enquête inscrire *sa* musique dans les catégories proposées c'est qu'il joue, consciemment ou non, sur la différence qu'il produit pour s'affirmer. La citation de Pierre Bourdieu suivant cet extrait me semble encourager une référence à *La distinction* : parler ses « goûts musicaux » avec des catégories musicales, c'est se rappeler aux enjeux contenus dans sa propre catégorisation (Bourdieu 1979)<sup>53</sup>. L'usage d'une typologie pré-construite ne permet pas l'expression et l'analyse de ces jeux distinctifs. Anne-Marie Green n'étudie pas l'énonciation de « goûts musicaux » et son rapport avec un positionnement social mais l'état des « goûts musicaux » d'une population donnée. Aussi, la présentation des résultats de son enquête engendre une certaine confusion quand à leur objet :

« Enfin la relative importance de la catégorie « autres » (29 %) nous confirme l'extrême difficulté pour le jeune, à intégrer ses goûts musicaux dans une typologie pré-établie. Les précisions données par les enquêtés, lors d'entretiens individuels, montrent bien qu'une grande partie des genres classés dans « autres » pourraient être néanmoins classés dans la typologie proposée. » (Green 1997 : 103)

---

<sup>53</sup> La chercheuse choisit cependant de citer un autre ouvrage du même auteur (Bourdieu 1964) à la suite de notre extrait (Green 1997 : 101).

Cette catégorisation d'une population dans une typologie pré-construite de genres musicaux, catégorisation que l'on retrouve chez Olivier Donnat dans ses travaux commandés par le Ministère de la Culture (Donnat 1994, 1998), questionne l'implication de catégories musicales dans la modélisation et la comparaison des « goûts musicaux » d'un ensemble déterminé de locuteurs. La construction proposée repose sur une hypothèse implicite : la cohérence et la diversité des « goûts musicaux » se calqueraient sur la cohérence et la diversité des musiques écoutées.

Les difficultés propres à cette méthode de construction et d'analyse des « goûts musicaux » méritent d'être appréciées. Ainsi, pour présenter, organiser et quantifier les « goûts musicaux » d'une population sélectionnée, le chercheur doit pouvoir identifier et différencier les musiques qu'elle écoute. Au préalable, il doit donc s'interroger sur l'organisation d'une pluralité de musiques tout en enquêtant sur les usages linguistiques des personnes dont il veut comparer les « goûts musicaux ». La construction d'une enquête par questionnaire nécessite dès lors de mettre en rapport les problématiques cognitives impliquées par la construction d'une diversité musicale avec les problématiques politiques inhérentes à l'identification de communautés linguistiques. Ce travail est indispensable à une interprétation pertinente des chiffres produits. Je vous laisse apprécier sa complexité.

Cette recherche sur les rapports des adolescents à la musique fait apparaître deux problèmes fondamentaux lorsqu'on s'intéresse aux « goûts musicaux ». Le premier est relatif à leur signification : comment donner sens à cette catégorie et mettre en scène son lien avec un ensemble de pratiques et d'énoncés ? Le second est relatif à la production de leur diversité : s'il existe différents « goûts musicaux », comment représenter leur diversité ? Au-delà des critiques concernant la pertinence de la modélisation proposée par la sociologue, il faut en effet interroger le rapport au langage institué par cet usage de catégories musicales. La transition d'une étude sur nos façons de parler notre attachement à la musique avec des genres musicaux à une catégorisation des « goûts musicaux » dans des genres musicaux établit une rupture dans nos usages de catégories musicales. L'efficacité rhétorique de la modélisation proposée tend à taire les enjeux relatifs à la recherche d'une façon d'exprimer et de partager nos pratiques. Cette organisation et cette quantification des « goûts musicaux » dans des catégories musicales ne rendent pas compte des problèmes posés par la comparaison de nos attachements à la musique. Les références à une

distinction de nature et à une complémentarité de fait entre les enquêtes qualitatives et les enquêtes quantitatives légitiment cette absence de connexion entre la représentation des « goûts musicaux » d'une population et les enjeux propres à leur cohabitation et à leur expression. Il ne s'agit pas ici d'évaluer les enquêtes statistiques avec des critères produits sur des analyses conversationnelles mais de considérer les problématiques discursives engagées dans la production de ces chiffres du goût.

### Distinction, typologie et catégorisation :

Intéressons-nous aux œuvres de Théodore Adorno et de Pierre Bourdieu. Les analyses critiques composées sur la juxtaposition de ces auteurs ne s'inscrivent pas dans l'opposition classiquement entretenue entre les sciences sociales et l'esthétique. Elles résultent de la mise au jour dans leur texte de questionnements concernant les procédés de catégorisation nécessaires à l'étude de nos relations partagées à la musique. Je débiterai ces lectures en revenant sur les problèmes linguistiques générés par le projet critique mené par Pierre Bourdieu dans son ouvrage *La distinction. Critique sociale du jugement* (Bourdieu 1979). Citons le sociologue :

« Le goût est une disposition acquise à « différencier » et « apprécier » ; comme dit Kant, ou, si l'on préfère, à établir ou à marquer des différences par une opération de *distinction* qui n'est pas (ou pas nécessairement) une connaissance *distincte* au sens de Leibniz, puisqu'elle assure la reconnaissance (au sens ordinaire) de l'objet sans impliquer la connaissance des traits distinctifs qui le définissent en propre. »  
(Bourdieu 1979 : 543)

Pierre Bourdieu étudie la reconnaissance et l'appréciation d'un ensemble d'œuvres artistiques par des individus. Il s'intéresse à la production sociale de « distinctions » et à leur « objectivation » et à leur « naturalisation ». De la lutte des classes aux luttes de classements, le déplacement est désormais reconnu. Cette approche des « jugements esthétiques » génère une réflexivité proprement sociologique :

« Ainsi, les agents sociaux que le sociologue classe sont producteurs non seulement d'actes classables mais aussi d'actes de classement qui sont eux-mêmes classés. La connaissance du monde social doit prendre en compte une connaissance pratique de ce

monde qui lui préexiste et qu'elle ne doit pas omettre d'inclure dans son objet bien que, dans un premier temps, elle doive se constituer contre les représentations partielles et intéressées que procure cette connaissance pratique. » (Bourdieu 1979 : 544)

Comment le sociologue expérimente-t-il les luttes de classement révélées par cette mise en intrigue du goût et des goûts ? Comment assume-t-il sa position ? Considérons le questionnaire présenté en fin d'ouvrage utilisé pour les enquêtes statistiques ; notamment les questions touchant à la musique, les questions 7, 17, 19, 20, 21 (Bourdieu 1979 : 599-604). Pour matière, je me permettrai de citer l'enchaînement de questions 19, 20, 21 (Bourdieu 1979 : 602-603). Je vous invite à jouer le jeu proposé.

[...]

19 - Parmi les jugements exprimés ci-dessous, quel est celui qui est le plus proche de votre opinion ?

la grande musique, c'est compliqué

la grande musique, ce n'est pas pour nous

j'aime la grande musique mais je ne la connais pas

j'aime bien la grande musique, par exemple les valse de Strauss

toute musique de qualité m'intéresse

20 – Quelles sont, dans cette liste, les œuvres musicales que vous connaissez ?  
Pouvez-vous indiquer, dans chaque cas le nom du compositeur ?

	Œuvre	connue
Compositeur		
	La Rhapsody in blue	
	La Traviata	
	Le Concerto pour la main gauche	
	La Petite musique de nuit	
	L'Arlésienne	
	La Danse du sabre	
	L'Oiseau de feu	
	Schéhérazade	
	L'Art de la fugue	
	La Rhapsody hongroise	

L'enfant et les sortilèges
Le Beau Danube bleu
Le Crépuscule des dieux
Les Quatre saisons
Le Clavecin bien tempéré
Le Marteau sans maître
21- Quelles sont parmi les œuvres ci-dessus, les trois que vous préférez ?
[...]

La lecture de cette série réalise une expérience linguistique. La question 19 nous soumet un ensemble fini de propositions. Ces énoncés n'ont pas de contexte d'occurrence. Leur existence n'occupe aucun espace dramaturgique. Comme les « opinions » dont ils permettent la distinction, ils participent d'un monde de *discours*. Nous parlons désormais de « grande musique », il nous faut prendre position et donc choisir un énoncé. En 20, on nous demande de reconnaître un ensemble d'œuvres et de leur associer des compositeurs. Il ne s'agit pas d'exprimer une familiarité mais de remplir un tableau. Cette activité scolaire, activité « distinctive » s'il en est, parlera pour nous notre relation à la « grande musique » et servira la comparaison et la hiérarchisation de nos pratiques. La diversité des productions verbales occasionnées par cette question et la suivante rend compte de ce qu'on nous demande de taire. Que va retenir l'enquêteur des recadrages nécessaires à nos réponses ? Probablement ce que nous devons faire : une liste de nos trois œuvres préférées. Ce questionnaire ne s'appuie pas sur les compétences linguistiques d'un enquêteur, si ce n'est pour suppléer les compétences de lecteur de l'enquêté. En effet, le rôle prêté au support graphique dans cette série (sélection entre plusieurs énoncés, mise en colonne des œuvres) limite clairement ses prérogatives. L'enquêteur est là pour faire lire des questions et veiller à l'inscription des réponses. Ce questionnaire produit des jeux de classements. Il permet d'évaluer nos rapports différenciés à la « grande musique ». Paradoxalement mais sciemment, il s'intéresse à nos pratiques distinctives sans produire de situations d'interlocution.

En organisant un rapport problématique à l'objet musical, ce questionnaire rend possible la quantification et la comparaison de nos façons d'aimer la musique. Cette méthode d'étude des luttes de classement élaborée par Pierre Bourdieu détermine une

ontologie litigieuse. Pour éclairer de façon critique le sociologisme propre à cette construction, j'aimerais que nous considérions le travail de typologisation des *attitudes musicales* réalisé par Theodor Adorno (Adorno 1994 : 7-25). Je ferai de ce détail quelque peu ingrat de ses recherches une expression majeure de ses problématiques esthétiques et politiques. La typologie proposée peut être comparée à l'instrument de « mise au jour » de *La distinction* élaboré par Pierre Bourdieu. En effet, la place qu'elle accorde à l'objet musical - la « grande musique » et les « œuvres musicales » - pour distribuer des différences entre des auditeurs la rend compatible avec le questionnaire sociologique présenté en amont. Ce point de symétrie et les positions qu'il organise révèlent les médiations nécessaires à un discours sur nos « goûts musicaux » ou sur nos écoutes. La typologie proposée par Théodor Adorno ne s'appuie sur aucun matériel empirique. Le philosophe légitime ce choix en proclamant contre tout sociologisme un musico-centrisme :

« Certes, la société est constituée par l'ensemble des auditeurs ou non-auditeurs de musique, mais les propriétés objectives structurelles de la musique déterminent tout de même les réactions des auditeurs. C'est pourquoi le canon qui guide la construction des types ne se réfère pas uniquement, comme lors de sondages empiriques d'ordre purement subjectif, au goût, aux préférences, aux aversions et aux habitudes de ceux qui écoutent. Il repose bien plus sur l'adéquation ou l'inadéquation de l'écoute à ce qui est écouté. » (Adorno 1994 : 9)

Cette possible adéquation entre l'écoute et son objet est incarnée par la notion *d'écoute structurelle*. Elle permet à Theodor Adorno de se placer *dans* l'œuvre et de faire valoir son *vouloir dire*<sup>54</sup>. C'est dans ce rapport à l'œuvre qu'Adorno différencie les types d'auditeurs : de l'expert, « défini selon le critère d'une écoute parfaitement adéquat » (Adorno 1994 : 10) à « l'indifférent à la musique » (Adorno 1994 : 22). De l'adéquation structurelle à l'absence de relation :

1. « L'expert » (p.10)
2. « bon auditeur » (p.11)

---

<sup>54</sup> Pour un commentaire de cette même typologie et de la place problématique qu'elle accorde à l'« œuvre », cf. Szendy 2001 : 124 –129.

3. « auditeur de culture ou *consommateur de culture* » (p. 12)
4. « l'*auditeur émotionnel* » (p.13)
5. « *auditeur de ressentiment* » (p.15)
6. « auditeur de divertissement » (p.19)
7. « l'*indifférent à la musique* ou *celui qui est n'a pas le sens de la musique, et de celui qui est contre la musique* » (p. 22)

Cette différenciation annoncée des *attitudes musicales* se lit comme une différenciation des *types d'auditeurs*. Cette typologie et sa hiérarchie déterminent la reconnaissance de nos écoutes : « quel *auditeur* êtes-vous ? ». Ces catégories se pratiquent comme une alternative au questionnaire de Pierre Bourdieu. Elles révèlent la diversité des positions et des médiations mises en œuvre pour différencier et comparer nos façons de vivre la musique<sup>55</sup>. Des catégories musicales utilisées par Anne-Marie Green pour différencier et organiser les « goûts musicaux » des jeunes au monde de *lutte de classement* expérimenté par Pierre Bourdieu dans ses questionnaires pour finir sur les types d'auditeurs différenciés par Theodor Adorno, l'environnement littéraire investi et les questions graphiques soulevées accréditent notre hypothèse de départ : les questions soulevées par l'identification et l'organisation d'une diversité musicale sont indissociables des questions propres à l'identification et à l'organisation de communautés de vie. En nous intéressant à nos façons de parler ensemble la musique en la catégorisant, nous questionnerons les savoirs que nous élaborons sur ces corrélations.

---

<sup>55</sup> Pour nous décentrer considérons la typologie des auditeurs proposée par Hennion, Maisonneuve et Gomart 2000 : 121-126. Deux ensembles de types fonctionnant en opposition sont proposés : les « aventuriers » / les « opportunistes » ; les « émotifs » / les « méthodiques ». Selon les auteurs, « ces types définissent la relation de l'amateur au disque et à la musique classique » (Hennion, Maisonneuve, Gomart 2000 : 121). La production de ces *types d'auditeur* permet d'incarner des *attitudes musicales* ou des *attentions* à la musique. La construction de ces types s'apparente à une méthode d'identification et de classement des *locuteurs* en *auditeurs*. Nos chercheurs s'intéressent à des descriptions de pratiques musicales, à des façons de parler, et produisent des extraits d'entretiens pour différencier, par exemple, les « aventuriers » des « opportunistes ».

## II. Chercher en parlant :

---

### Parler de « goûts musicaux » :

---

Comment insérer ce vocable - « goûts musicaux » - dans notre quotidien et figurer ses relations avec un ensemble de pratiques et d'énoncés ? S'il existe différents « goûts musicaux », comment s'intéresser à leur diversité ? Les questions soulevées par l'utilisation de cette notion mettent en cause son implication vocale dans une enquête. Il nous faut redécouvrir l'incongruité propre à son emploi. A la question « *quels sont vos goûts musicaux ?* » que répondre ? Quelles possibilités avons-nous à disposition pour signifier « nos » « goûts musicaux » ? Ces questions s'intéressent à l'inscription de cette catégorie. Elles nous invitent à revenir sur ce que nous acceptons en choisissant nos mots. Que pouvons-nous faire de nos vies en parlant ensemble de « goûts musicaux » ?

Je n'ai pas utilisé cette expression dans mes entretiens. Elle est rarement employée par mes interlocuteurs. Toutefois, et pour rester en conversation avec les ouvrages s'intéressant à nos façons de vivre la musique, je l'utiliserai ponctuellement en la figeant dans son pluriel : « *goûts musicaux* ». Cette expression nous permettra de désigner de façon générique des projets de recherche singuliers. Expérimentons leur coïncidence :

#### **Travaux dirigés #1** : « lui acheter un disque »

Vous décidez de lui acheter un disque. Interrogez-vous de façon préliminaire sur ce qu'il écoute d'ordinaire et sur ce que vous pourriez lui offrir à *écouter*. Réunissez un ensemble de connaissances et de souvenirs concernant la pratique quotidienne de votre proche et son actualité : quels disques possède-t-il ? Quand est-ce qu'il les écoute et comment ? De quoi parle-t-il en ce moment ? etc.

Rendez-vous dans le magasin de disque le plus proche. Circulez dans les rayons en mobilisant l'ensemble de ces informations. Achetez lui un disque.

De bien des façons, nous avons besoin de nous situer et de situer nos contemporains dans leurs relations à la musique. Cette recherche est nécessaire à notre cohabitation : de la possibilité de passer un disque pendant un dîner entre amis à nos discussions sur le dernier album de David Bowie. La pluralité des pratiques suggérées et des questions soulevées m'incite à spécifier une nouvelle fois l'usage de cette notion. Ainsi, cette catégorie nous permettra de nous référer ponctuellement à un ensemble de projets interrogeant la connaissance et l'expression de nos façons de vivre la musique.

Pierre Bourdieu a focalisé l'attention des sociologues sur les jeux distinctifs contenus dans les interactions verbales motivées par ce type de recherche. Ainsi, lors d'un débat tenu en septembre 1983 avec Roger Chartier, celui-ci exprimait de vive voix ses réserves quant à l'appréciation des dires recueillis par la sociologie lorsqu'elle s'intéresse à ce que les gens lisent ou écoutent :

« En fait, évidemment, la plus élémentaire interrogation de l'interrogation sociologique apprend que les déclarations concernant ce que les gens disent lire sont très peu sûres en raison de ce que j'appelle l'effet de légitimité : dès qu'on demande à quelqu'un ce qu'il lit, il entend : qu'est-ce que je lis en fait de littérature légitime ? Quand on lui demande : aimez-vous la musique, il entend : aimez-vous la musique classique, avouable. Et ce qu'il répond, ce n'est pas ce qu'il écoute vraiment ou lit vraiment, mais ce qui lui paraît légitime dans ce qu'il lui arrive d'avoir lu ou d'avoir entendu. Par exemple, en matière de musique il dira : « j'aime beaucoup les valse de Strauss. » Donc les déclarations sont extrêmement suspectes, et je pense que les historiens seraient d'accord pour dire que les témoignages biographiques ou autres dans lesquels les gens déclarent leurs lectures, c'est-à-dire leur itinéraire spirituel, doivent être traités avec suspicion. » (Bourdieu *in* Chartier 2003 : 284)

Les jeux de dénégations que cette *sociologie critique* génère et étudie en recourant au social évoquent les jeux de dénégations que la psychanalyse génère et étudie en ayant notamment recours au sexuel. Il en est de même pour le scepticisme qu'elle nourrit et les dénonciations qu'elle motive. Reconnaissons-le, depuis *La distinction*, nous avons culpabilisé notre ordinaire d'amateur. Cette sociologie, contre toute attente, mine notre

expression au quotidien (Hennion, Maisonneuve, Gomart 2000 : 69). Selon Pierre Bourdieu, on ne peut accepter *littéralement* ce que nous disons sur ce que nous écoutons. Mais le faisons-nous ordinairement ? Cette mise en garde du sociologue concerne bien évidemment ses pairs. Elle participe d'une rupture discursive entre le monde du chercheur et celui de ses interlocuteurs. Pour en finir avec les termes de ce « grand partage », nous remercierons de façon définitive les « idiots culturels » que la sociologie oppose à son grès. L'enjeu de notre retour sur nos façons de nous mettre en conversation est de mettre à jour de façon réflexive la diversité des ressources mobilisées pour mettre en commun nos « goûts musicaux ». Si ces conversations sur l'objet de nos écoutes sont des lieux de positionnement et de distinction, une attention pour les différences mises en jeu nous permettra de repérer et de situer ce que nous faisons ensemble.

- « Qu'est-ce que vous écoutez comme musique ? »

Cette question introduit mes entretiens. Son usage *nous* permet ordinairement de nous renseigner sur ce qu'une personne aime comme musique. Elle *nous* permet également, à moindre coût, d'entretenir ou même d'engager la conversation avec un étranger. Ces deux possibles sont investis d'une autorité indigène. Sa reconnaissance met en cause la contextualisation de cette investigation anthropologique. Cette *ouverture* prépare un espace discursif à *définir* de par l'imprécision relative des termes qu'elle implique et les possibilités de réponse qu'elle suggère. Nous avons - vous comme moi - expérimenté à différentes reprises cette question dans notre quotidien. Nous l'avons posée, et nous y avons été confronté. Cette investigation sur nos façons de parler ensemble de musique avec des catégories musicales trouve ses applications pratiques dans cette expérience partagée. Le court-circuit qu'elle provoque dans notre ordinaire n'est que provisoire. J'aimerais qu'à son terme nous trouvions des façons *pertinentes* de répondre à cette question parfois embarrassante.

**Travaux dirigés #2** : « engager la conversation »

En soirée. Pour parler musique avec votre voisin. Demandez-lui ce qu'il écoute. Attendez sa réponse. Si votre interlocuteur se fait laconique provoquez le gentiment en donnant des exemples de ce qu'il pourrait écouter. S'il se fait trop sûr de lui, demandez-lui ce qu'il a écouté le matin même.

La possibilité et la réalisation de cette connaissance des « goûts musicaux » font problème. Ainsi, en critiquant l'usage de la question « quels sont vos goûts musicaux ? » j'aimerais nous intéresser aux possibilités de réponse qu'elle détermine : il n'existe pas d'énoncés associés de façon conventionnelle à cette question, aucune catégorie ne permet de signifier ses « goûts musicaux ». Ce manque questionne la *matière* de nos savoirs. Si les « goûts musicaux » suggèrent un ensemble de projets de recherche ordinaires et nécessaires, la reconnaissance et l'expression de ce qui est recherché demeurent problématiques. Ainsi, et bien évidemment, les productions verbales provoquées par une question comme « qu'est-ce que vous écoutez comme musique ? » n'incarnent pas des « goûts musicaux ». Les savoirs que nous établissons sur nos dires ne se limitent pas à leur contenu informationnel explicite. Les situations donnant lieu à des réponses sont toutes aussi importantes que leurs contenus.

Sceptique comme d'ordinaire :

---

Chercher les « goûts musicaux » de son prochain est un projet de connaissance ordinaire. Son échelle est humaine. Les questions liées à la possibilité et à la forme de cette connaissance mettent en cause la condition indigène de notre investigation. Pour incarner cette *implication*, je produirai l'extrait d'un entretien réalisé le 16 novembre 2000 avec un de mes amis : Thomas. J'aimerais revenir sur sa façon d'exprimer sa difficulté à composer une connaissance sur nos relations à la musique. Ainsi, alors que je le questionnais sur des amis communs, il m'a signifié son incapacité à comprendre :

[...]

Moi : qu'est ce que tu penses de ce qu'écotent Thomas, ou Cyril ?

Thomas : Cyril j'arrive pas, j'comprends pas trop ce qu'il écoute. Cyril...il est bizarre quoi, enfin bon il écoute, il écoute... du rap, il écoute pas mal de rap quand même...[*soucieux*] à la fois j'ai l'impression qu'il écoute moins de rap qu'avant et qu'il, bon y'a Dj Shadow ça il aime beaucoup j'ai l'impression, des trucs plus, j'ai l'impression que [*il se relâche*], je me demande si, si y a pas un côté mode quoi, [...]

Cyril est signifié dans la « bizarrerie », dans le non-familier. Thomas ne « *comprend pas trop ce qu'il écoute* », il n'arrive pas à donner sens à sa pratique. Cette impossibilité ne résulte pas d'une incapacité à dire. En effet, mon ami est capable d'identifier (de nommer) ce qu'écoute Cyril et de mettre en scène son évolution (« *j'ai l'impression qu'il écoute moins de rap qu'avant* »). Son incompréhension met à jour, en négatif, la singularité du projet de connaissance entrepris. Cette recherche ne concerne pas seulement la musique aimée par Cyril (cette musique Thomas en connaît une partie : le « rap », « *Dj Shadow* »), c'est la faculté à appréhender la cohérence qu'il donne à sa pratique qui est ici en jeu, la possibilité de reconnaître la logique et la légitimité de cette relation à la musique.

[...]

Thomas : mais y a des trucs un peu, j'trouve qu'est un peu ridicule quoi, je pense qu'il joue là dessus quand il écoute Wu Tang Clan et Billie Holiday il est là :

- [*jouant l'enthousiasme*] putain c'est super Billie Holiday !

qu'il retrouve des vieux trucs, enfin c'est assez con ce que je dis parce que bon, moi aussi quoi mais bon, je sais pas, j'y arrive p/ au départ j'croisais que c'était vraiment un mec qui écoutait que du rap et tout qu'était vachement branché rap, et en fait je me suis rendu compte qu'il écoutait des choses/ ouais bon c'est peut-être que, peut-être que je dis des conneries, qu'il écoute des choses différentes, mais j'arrive pas à faire le lien entre les différentes choses qu'il écoute quoi, en tout cas. [...]

Thomas, tout en me répondant, se rend compte progressivement de l'inconséquence de sa critique. Sa propre pratique est descriptible dans les mêmes termes que celle de Cyril : tout comme lui, il est capable de réunir et de reconnaître dans son écoute une importante diversité musicale. Toutefois, malgré cette proximité patente, il ne parvient pas à le comprendre. Il n'arrive pas à trouver une cohérence dans cette pratique et éprouve un sentiment de bizarrerie devant la cohabitation des musiques écoutées. L'impossibilité de faire un « *lien entre les différentes choses qu'il écoute* » serait-elle à l'origine de cette impression ? Est-ce que son inaptitude à appréhender une cohérence dans les disques écoutés par Cyril révèle l'incommunicabilité de leur façon de vivre la musique ? Cette difficulté à conférer un sens à cette écoute nous renseigne sur la recherche de nos « goûts musicaux » : au-delà de leur disparité, c'est la possibilité de reconnaître leur différence qui est en jeu. Cette première découverte sur la reconnaissance de nos relations à la musique

est aussi une découverte sur notre relation à l'autre et son ouverture à l'incommensurable. Si Thomas peut nommer et organiser les musiques écoutées par Cyril, il ne parvient pas à conférer une *familiarité* à l'organisation de ces « données », il ne parvient pas à leur prêter une *logique*. L'impression de bizarrerie que lui laisse l'écoute de Cyril le confine dans un monde émotionnel et musical étranger : la rationalité et la communauté se perdent dans un même scepticisme.

L'incapacité de Thomas à reconnaître la cohérence et donc la différence des « goûts musicaux » de Cyril, l'« impression » d'étrangeté laissée par cette impossibilité nous rappellent un des écueils possibles de cette recherche. Cette impossibilité à connaître, ou plutôt cette crainte de ne pouvoir connaître, met à jour la condition de notre ordinaire, ce que Stanley Cavell identifie comme un *scepticisme*. Pour citer Sandra Laugier :

« Le scepticisme naît non des limites de la connaissance, mais plutôt des limites de nos capacités naturelles, de notre *condition* – celle, pour reprendre un jeu de mots de Cavell de notre parler ensemble, con-dition. » (Laugier 1999c : 172)

Cette *vérité* du scepticisme, que le philosophe américain nous invite à reconnaître comme constitutive de notre ordinaire, met à jour une tension au cœur de nos façons de vivre et de parler ensemble : une difficulté à reconnaître et à accepter le poids de l'expression, une difficulté à être sujet d'un langage commun. En effet, ce scepticisme n'est pas la découverte ou la révélation d'une limite de nos capacités cognitives - qu'une investigation philosophique ou anthropologique pourrait dès lors dépasser. Il n'est pas *épistémologique* au sens d'une impossibilité de savoir. Ce scepticisme éclaire l'étrangeté de notre rapport à autrui : comment donnons-nous « voix » à l'autre et comment cette « voix » met en cause « notre » conversation ? Le sentiment d'incompréhension exprimé par Thomas et la rupture qu'il découvre interroge sa relation à Cyril (sont-ils amis ?). Cette tension au cœur de nos rapports et de notre « parler ensemble » me semble servir de champ d'investigation privilégié pour une *anthropologie de l'ordinaire* (Chauvier 2003a). En effet, les problèmes et les questions posés par les chercheurs du « là-bas » rencontrent un écho familier dans l'épaisseur de « l'ici » du chercheur indigène sans pour autant faire appel à une rhétorique « exotisante ». Les problèmes épistémologiques classiques - la traduction, l'interprétation, la description et la comparaison par exemple – trouvent une expression dans le scepticisme traversant notre ordinaire et nos façons de vivre ensemble. Les questionnements

anthropologiques sur « l'autre » s'appréhendent comme une interrogation sur notre « parler ensemble », une problématique concernant la reconnaissance de notre *conversation*.

### Pratiques amicales :

---

Le Cyril mis en cause par Thomas m'a un soir pris à part pour mettre en discussion mes recherches. Avant de formuler ce qu'il me faut accepter comme une critique pertinente, mon ami va préalablement s'excuser et disqualifier son point de vue : il a peut-être un peu trop bu pour me parler de mon travail. Je sais bien qu'il n'en est rien. La gêne qu'il exprime n'est pas imputable à son état mais à ce qu'il va me dire sur ma pratique en dépit de la connaissance fragmentaire qu'il en a. Mon ami n'a jamais lu mes recherches. Il sait toutefois que je m'intéresse aux catégories musicales et que j'ai réalisé un mémoire de maîtrise sur les rayons de disques de la FNAC et du Virgin Megastore de Bordeaux ainsi qu'un mémoire de DEA sur un sujet connexe. De même il sait qu'une partie de mon activité consiste à réaliser des entretiens avec des amis communs et leurs proches (leurs parents et grand-parents par exemple) ou à faire des enregistrements expérimentaux (notamment de soirées entre amis). Ces connaissances, il me faut l'admettre, suffisent à sa critique.

Ses remarques concernent la sélection de mes interlocuteurs et font suite à mes propositions d'interview. Cyril me reproche de choisir des personnes non qualifiées pour étudier les catégories musicales : lui et nos amis communs. Il ne met pas en cause notre représentativité. Il ne m'accuse pas de privilégier le point de vue d'une « petite bourgeoisie provinciale » par exemple. Il souligne le manque d'acuité et de pertinence de nos perspectives sur l'actualité musicale. Pour signifier sa critique, il me donne des exemples de personnes aptes, de par leur position et leur pratique, à me faire comprendre cette difficulté à penser la « production musicale » dans sa diversité. Il fait notamment référence à Martial : une de ses connaissances (interviewé dans le cadre de mon enquête sur les magasins de disques<sup>56</sup>). Martial était vendeur à la FNAC et est actuellement copropriétaire

---

<sup>56</sup> Je n'ai pas encore exploité cet entretien, et le réserve comme de nombreux autres pour de futurs écrits.

d'un magasin de disques « indépendant » où il travaille. Sa discothèque personnelle est imposante et, si ce n'est pas à proprement parler un collectionneur, il est de façon permanente à la recherche de disques. Selon Cyril cette biographie et ce positionnement lui permettent de collecter ou de produire des catégories aptes à saisir l'actualité musicale. Ainsi, aux critères de représentativité générés par la sociologie et l'ethnologie auxquels j'ai renoncés au profit d'un questionnement indigène, Cyril oppose symétriquement des critères de précision et d'acuité. Mon ami, en toute sympathie, me rappelle aux ajustements nécessaires à la reconnaissance d'un travail pertinent sur nos usages partagés de catégories musicales.

Cyril désigne un « référent privilégié » pour évaluer la précision de nos usages : la production musicale, la musique en train de se faire. Pour se repérer dans le flot de disques disponibles chaque mois, il faut pouvoir différencier ses sources et les connexions s'établissant entre elles : d'où l'intérêt d'une référence aux scènes locales et aux labels par exemple pour élaborer des catégories musicales. Il est pourtant aisé d'imaginer d'autres points de vue nécessitant et légitimant des critères de précision et de pertinence différents : tout autres. La construction de cette investigation vise à faire émerger dans notre monde de lecteur cette matière singulière que nous parlons avec des différences et que nous saisissons avec nos catégories. La discussion de l'assertion de Jean-François, « *c'est de la techno, ... pure* » nous a permis de reconsidérer la notion de *correspondance* et de lui substituer des instruments aptes à mettre à jour l'« intrication réciproque » de nos mots et de notre monde. En étudiant nos usages de catégories musicales en fonction de leur pertinence et de leur félicité nous questionnerons la *mise*<sup>57</sup> propre à nos prises de parole sur nos façons de vivre la musique. En situant notre investigation dans nos discussions, je nous intéresserai à l'ensemble d'accords nécessaire à notre « parler ensemble ».

Cette investigation s'inscrit dans le proche et l'intime. A l'usage de catégories socioprofessionnelles et ethniques j'ai préféré une problématique de la catégorisation et de l'usage de catégories. De ce point de vue les critères égocentriques servant la sélection de mes interlocuteurs se comprennent comme des alternatives aux pratiques sociologique et anthropologique servant la construction de populations d'enquête. Ainsi, cette investigation se développe dans mon environnement linguistique. Elle implique deux amis

---

<sup>57</sup> Je détournerai le terme de *mise* de façon à en faire une référence aux travaux d'Erving Goffman, et suggérer un questionnement sur nos jeux interactionnels, l'engagement et les risques qui leur sont propres.

proches : Thomas et Stéphane. L'expression d'un « moi ethnographique » est indissociable de ce jeu de relation sommaire. Relations amicales, Thomas, Stéphane et moi, et leur implication (« *l'ami de* ») dans des relations familiales : la *famille de* Thomas, ses parents, Jean-François et Anne, et ses grands-parents Jean-Pierre et Jeannine ainsi que la *famille de* Stéphane : son frère Alain, sa mère Dominique et sa grand-mère Monique. Mes analyses s'inscrivent dans ces réseaux amicaux et familiaux. Le « je » revendiqué dans ce texte anthropologique est un « je » relationnel et impliqué. Ainsi, les entretiens réalisés avec Thomas et Stéphane font appel à un temps partagé : la « chronique » de notre amitié. La rencontre avec les membres de leur famille se fonde sur cette « chronique ». La présence de Thomas lors de ces entretiens et l'implication de Stéphane dans leur organisation<sup>58</sup> m'inscrivent dans des rapports partagés. Dans cette perspective, j'identifierai mes différents interlocuteurs en me référant à leur relation avec mes amis : « le père de Thomas », « la grand-mère de Stéphane », etc. la réciproque apparaissant évidente : Nicolas « l'ami de Thomas », « l'ami de Stéphane ». Les liens mis en lumière ne m'autorisent aucune autorité interprétative. La brutalité de ce travail participe d'une rupture réflexive dans notre ordinaire et sert l'émergence d'une didactique indigène. Ces extraits de conversation avec Monique, Dominique, Alain, Jeannine, Jean-Pierre, Anne, Jean-François, Stéphane et Thomas en appellent à vos relations quotidiennes. Ces prénoms qui pourraient ne pas être les leurs se lisent comme autant d'entrées dans votre monde de locuteur.

---

<sup>58</sup> Stéphane a par exemple organisé mes entretiens sur une même journée, le samedi 4 novembre de l'année 2000, à Biarritz (où sa famille habite) chez sa grand-mère, Monique. En accord avec elle, j'ai donc réalisé ces différentes interviews dans le courant de l'après-midi, dans un premier temps avec elle donc, puis avec sa fille Dominique (la mère de Stéphane) et enfin avec son petit-fils Alain (le frère cadet de Stéphane).

## II. Recherche en cours :

---

En posant une question incongrue à Stéphane, j'ai remarqué l'existence possible d'une continuité entre les distinctions concernant nos écoutes et celles concernant leur objet. Dans un élan critique, j'ai investi un environnement littéraire dans lequel j'ai distingué des problématiques graphiques associant l'identification et l'organisation d'une diversité musicale et l'identification et l'organisation de communautés de vie. De cette bibliothèque, je suis revenu sur nos conversations comme sur un des moyens et un des espaces disponibles pour constituer une connaissance sur nos relations à la musique. Ayant pris acte de la condition ordinaire du projet de recherche formulé, j'ai présenté succinctement les interlocuteurs participant de notre réflexion. C'est ainsi, qu'en séquentialisant, transcrivant et analysant quelques-uns des échanges suscités par ma question sur ce que nous écoutons, je nous intéresserai aux pratiques langagières impliquées dans la mise en commun de nos musiques.

### Parler (de) sa musique :

---

Pour inaugurer ce travail dans notre « parler ensemble », je produirai un extrait de mon entretien avec Monique, la grand-mère de Stéphane, enregistré le 4 novembre 2000, chez elle à Biarritz. Nous nous faisons face devant un café et mon enregistreur mini-disc.

[...]

Moi : Oui oui. Donc euh, alors en ce moment vous écoutez quoi comme musique qu'est-ce que...

Monique : alors moi j'écoute, j'écoute tout. Moi je n'estime qu'y a de la bonne musique, quelle qu'elle soit, moi j'écoute la bonne musique. C'est à dire j'écoute du

jazz, j'écoute des variétés et beaucoup de classique j'écoute un peu tout. C'est...maintenant là je passe, je me passe très souvent du classique. Alors je me suis mise à beaucoup apprécier Mozart maintenant, que j'appréciais moins quand j'étais plus jeune où je préférais les romantiques et...et puis après bon du jazz, beaucoup de jazz, j'ai toujours aimé, j'ai toujours aimé. J'en ai joué autrefois, j'aimais ça... donc je continue, tous les grands classiques de jazz quoi. [...]

Je nous concentrerai dans un premier temps sur la seconde partie de sa réponse. Nous reviendrons par la suite sur sa façon de me parler de « *bonne musique* » :

- « *C'est à dire j'écoute du jazz, j'écoute des variétés et beaucoup de classique j'écoute un peu tout.* »

Monique écoute des musiques. La formule employée pour incarner cette diversité mérite d'être distinguée. Nous relèverons la juxtaposition symétrique de trois termes : « *jazz* », « *variétés* » et « *classique* » et d'une expression générique « *un peu tout* ». La signification de ces mots à l'extérieur de la situation nous réunissant est contestable. Est-il possible d'étudier la définition de ces termes sans mettre en cause l'expression de Monique ? Retournons notre questionnement : quelle est la *mise* engagée par la grand-mère de mon ami en me parlant ainsi de sa musique ? D'un point de vue pragmatique, l'énonciation successive de ces termes sert un *acte illocutoire* (Austin 1970 : 129). En me disant « *j'écoute du jazz, j'écoute des variétés et beaucoup de classique j'écoute un peu tout.* » Monique *différencie* l'objet de son écoute. Elle entend de cette façon me parler de sa musique. Apprécier sa réponse c'est mettre à l'épreuve la valeur de cette activité, les conventions qui lui sont propres et les conditions de sa félicité. Ce travail d'évaluation sous-tend l'existence d'une expérience conversationnelle normale. Pour énoncer de cette façon le jazz, le classique et la variété, il faut pouvoir s'en remettre à l'ordinaire. Notre expression en dépend. Un *accord mineur* est nécessaire à cette inadvertance : *nous parlons un monde de catégories musicales*. La reconnaissance de ces mots comme *catégories musicales* implique un ensemble de pratiques. Leur conjonction et leur articulation s'apprécient comme une *grammaire*. Ainsi, la mise en convention d'une catégorie appelle un inventaire des critères nécessaires à l'affirmation de sa cohérence. En d'autres termes, et plus simplement, il s'agit notamment d'énumérer les critères permettant de désigner ce qui peut et ce qui ne peut pas en faire partie. De ce point de vue, les *perturbations*

*linguistiques* générées par l'analyse de ces catégories musicales s'appréhendent comme des foyers de conversation.

Revenons à ce que fait Monique en parlant. En disposant un ensemble de catégories musicales, elle détermine un ensemble de différences et de dynamiques :

- « *je me suis mise à beaucoup apprécier Mozart maintenant, que j'appréciais moins quand j'étais plus jeune où je préférais les romantiques* »

Il ne s'agit plus de différencier ce qu'elle écoute mais ce qu'elle préfère. Ce faisant, Monique signale l'importance et l'intérêt d'une référence<sup>59</sup> aux compositeurs pour distinguer son écoute. Elle (dé)montre également leur rôle et leur place dans l'organisation et l'appropriation de la catégorie « *classique* ». De cette façon, en différenciant son rapport à « *Mozart* » et aux « *romantiques* », elle signale une différence dans son écoute du « *classique* », une différence entre deux époques de sa vie (« *maintenant* », « *quand j'étais plus jeune* »), une différence entre deux façons d'identifier des compositeurs (« *romantiques* » et « *Mozart* ») et une différence dans les productions faites à deux périodes de l'histoire de la musique (grossièrement le 18<sup>ème</sup> classique et le 19<sup>ème</sup> romantique). La production et l'articulation de ces multiples procédés de différenciation et d'identification de la musique révèlent un ensemble d'accords concernant nos façons de mettre en discussion nos relations à la musique et leur historicité. La conjonction de ces distinctions met au jour ce que nous mettons en jeu et en commun en partageant nos façons de vivre.

Intéressons-nous à cette catégorie « *classique* » avec laquelle Monique organise des différences dans son amour de la musique. Dans ce but, je citerai un extrait d'une conversation enregistrée avec Thomas et ses grands-parents le 6 décembre 2000 :

[...]

Jean-Pierre : Non non, pour résumer quoi, on aime bien la musique classique quand elle est bonne et on aime bien le jazz quand il est bon. Mais euh, maintenant on fait un

<sup>59</sup> La pertinence de cette référence pour la catégorie « variétés », par exemple, n'a pas la même valeur.

peu n'importe quoi...

Jeannine : ...moi je dirais avec une préférence, je préfère les concertos par exemple aux symphonies

Moi : pourquoi y a une...

Jean-Pierre : ...y a de très bonnes symphonies !

Jeannine : je préfère un concerto. Je trouve que c'est plus...

Jean-Pierre : ...c'est plus varié c'est plus...

Jeannine : Oh c'est pas ! non y a des symphonies très variées...

Jean-Pierre : ...le dialogue existe...

Jeannine : ...mais c'est pas/ c'est ça ! c'est pas la même chose...

[...]

La distinction produite par Jeannine entre les « concertos » et les « symphonies » fait apparaître un nouveau mode de différenciation au sein du « *classique* ». Cette distinction s'appréhende comme une précision : la grand-mère de Thomas fait valoir une préférence. Le partage de son intérêt pour les concertos engage un accord sur la différence impliquée par son écoute. Les références à une variété « *c'est plus varié* » puis au « *dialogue* » faites par Jean-Pierre, références tout d'abord réfutées puis supportées (pour le dialogue) par Jeannine (« *c'est ça ! c'est pas la même chose* »), apportent une preuve de cette corrélation. Le grand-père de Thomas présente ostensiblement les signes d'une intellection et d'une maîtrise de cette distinction symphonies/concertos et dans un même élan redouble la mise engagée par son épouse en me désignant ce qu'elle préfère. Ma question écourtée (« *pourquoi y a une...* ») s'apparente de ce point de vue à une triste déconvenue. Ma connaissance de ces catégories n'est pas en cause, mais celle de la différence entre une écoute des concertos et une écoute des symphonies manque son expression. La possibilité d'une *discussion* apparaît dès lors problématique. Ces façons de dire la musique engageant aussi des façons de la vivre, leur non-partage « nous » partage. La maîtrise d'un savoir

relatif au « *classique* » et à ses différences, évaluée indirectement dans cet échange, engage aussi la reconnaissance de communautés de vie.

D'une distinction introduite entre des musiques (la « *variété* », le « *classique* » et le « *jazz* ») nous sommes passés dans le « *classique* » à une distinction entre des compositeurs (« *Mozart* » et les « *romantiques* ») et à une distinction entre des compositions (symphonies et concertos). D'une distinction dans ce que Monique écoute comme musiques (la « *variété* », le « *classique* » et le « *jazz* ») nous sommes passés à une distinction concernant les époques de sa vie et la hiérarchisation historique de ses affections (« *maintenant* » « *Mozart* » / « *quand j'étais plus jeune* » les « *romantiques* ») ; de même d'une distinction dans ce qu'aime Jeannine et Jean-Pierre (le « *jazz* » et le « *classique* » *quand ils sont bons*) nous sommes passés à une distinction entre des préférences et des façons de vivre (aimer écouter des symphonies, préférer écouter des concertos). Nos catégories peuvent se faire *prospectives* : elles permettent et engagent la recherche de musique ; *descriptives* : elles permettent d'exposer un ensemble de critères d'écoute et *distinctives* : elles permettent d'analyser une écoute et de la différencier d'autres écoutes. Nos catégories musicales cohabitent en se succédant, elles s'affinent, se combinent, s'associent ou s'excluent. On peut, par exemple, au sein du « *classique* », préférer écouter les symphonies de Beethoven à ses concertos. Nos catégories musicales ne sont pas *assurées* par une installation taxinomique garantissant des rapports d'exclusion et d'inclusion reconnus. Elles sont des matériaux et des outils. Leur emploi et leur association se font en situation et fondent leur signification. La technicité propre à leur usage rend compte d'une compétence et suggère un apprentissage. Ainsi, l'enseignement des modes de catégorisation du « *classique* » (comment employer les catégories « *romantiques* », « *Mozart* » en conjonction avec les catégories « *symphonies* », « *concertos* » etc.) fait apparaître la nature *scolaire* des connaissances nécessaires à une conversation avec Monique, Jeannine et Jean-Pierre. L'apprentissage indispensable à la maîtrise de ces distinctions révèle la condition du partage de leur « goûts musicaux » et la communauté ainsi fondée.

Cette félicité de la catégorisation musicale - une distinction des musiques épousant une distinction des écoutes - consacre la félicité d'un travail historique de façonnage de nos pratiques musicales. Cet accord possible entre la différenciation de nos musiques et la différenciation de nos écoutes nous renseigne sur les enjeux cognitifs d'une réponse à la

question « *qu'est-ce que vous écoutez comme musique ?* ». Parler sa musique avec des catégories musicales, c'est se proposer à la catégorisation nous dirait Pierre Bourdieu. Dans un registre voisin, les réactions de Dominique, la mère de Stéphane, nous rappelle au scepticisme traversant le partage de nos mots : une problématique relative à l'expression et à la communauté. Ainsi, au début de notre entretien du 4 novembre 2000, elle m'a signifié de façon critique les termes de son éclectisme :

[*début de l'enregistrement*]

Moi : bon, beh je voulais savoir ce que vous écoutiez en ce moment comme musiques ?

Dominique : en ce moment ? C'est très éclectique, ça peut passer de Trenet à...Offspring...à...ACDC... j'écoute Led Zep' aussi et puis je reviens souvent aux , Mick Jagger, à peu près ça. Je peux écouter la musique cubaine aussi, ça peut être...c'est pas forcément un seul style de musique déjà, je peux écouter plein de choses différentes [...]

Dominique me parle de ce quelle écoute en quelques *trajets* et quelques *repères*. Les liens produits entre différents interprètes et groupes de musique (« *ça peut passer de Trenet à...Offspring...à ACDC* ») lui permettent de réaliser une représentation de *sa* musique. La compréhension de ses propos appelle une connaissance générale de ces quelques groupes et nécessite de pouvoir apprécier la nature de l'espace suggéré entre eux. En effet, de « Trenet » à « Offspring » il faut pouvoir retrouver sa route. *Naturellement*, Dominique ne cherche pas à être exhaustive. Elle me propose une *vue panoramique* de son écoute. Les expressions « *ça peut passer* » et « *puis je reviens* » révèlent la grammaire spatiale de son activité. Contre ce travail, l'emploi de la catégorie « *musique cubaine* » la renvoie à l'impertinence d'une expression de ses « goûts musicaux » dans un seul *style*. Ainsi, l'usage de cette catégorie ne peut servir son activité d'énonciation (« *...c'est pas forcément un seul style de musique déjà* »). Dominique semble vouloir se prévenir des inférences auxquelles conduisent l'utilisation de catégories reconnues. En quelques *trajets musicaux*, en liant quelques interprètes et groupes de musiques, la mère de Stéphane compose un lieu de vie pour sa pratique. Les unités de sa catégorisation sont les musiciens, les groupes et les interprètes. Sa façon de parler se purge des catégories musicales à disposition (« *musique cubaine* », rock, etc.) pour faire place aux individualités (aux disques) que sa

pratique associée. Par là même, Dominique se prémunit contre l'expressivité et l'efficacité de ces mots de la musique. Le péril n'étant pas de ne pas être comprise mais de *trop bien* être comprise (entendue et catégorisée). Cette inquiétude est commune. Utiliser des catégories musicales c'est rappeler les enjeux relatifs à sa propre catégorisation. Faut-il nous en souvenir ? Ce risque est inhérent à l'usage et à l'existence même de *catégories*.

Ces façons de répondre à la question « *qu'est-ce que vous écoutez comme musique* » implique un *savoir dire* remarquable - tout comme nos façons de répondre aux questions « *vous allez bien ?* » ou « *que faites-vous dans la vie ?* » engagent un *savoir taire* reconnu. Pour *motiver* nos savoirs (leur offrir une raison et une forme), je proposerai une analogie permettant de modéliser cet acte illocutoire (*spécifier l'objet de son écoute*) et de lui prêter un ensemble de propriétés. Ainsi, nous pouvons traiter ces réponses comme des *installations performées*. En quelques mouvements expressifs, avec quelques objets posés et quelques matières suggérées, mes interlocuteurs composent une représentation de leur musique. Ces *installations* ne peuvent que difficilement servir une tradition figurative. Il s'agit de répondre à une question impliquant une façon de vivre, non d'exposer une discographie. Ma référence à une pratique artistique empruntant au *happening* et à la scénographie sert l'épanouissement d'un univers de possibles. Aussi, vous faut-il imaginer les *façons* à disposition pour parler *nos* musiques. Du laconisme à la précision, du sérieux technique à l'auto-dérision, nous pouvons, selon les situations, apporter à notre expression de multiples nuances. Nos catégories musicales seront les instruments, les objets et la matière de ces *installations*. De leur possible participation à nos écoutes à la défiance qu'elles peuvent nous inspirer, elles consacrent l'imbrication naturelle de nos mots et de nos vies. Le roman, la bande dessinée, le théâtre et le cinéma, à ma connaissance, n'ont pas fait de nos échanges discursifs relatifs à la musique un terrain de création reconnu (un genre). De fait, nous disposons d'un espace vierge pour établir les jeux nous permettant de questionner et de partager nos relations à la musique.

S'installer dans des musiques :

---

Les différents itinéraires empruntés par mes interlocuteurs de *la* musique *aux* musiques en passant par *leur* musique révèlent l'espace conversationnel impliqué dans la construction, la connaissance et l'expression de leur pratique. Nos façons d'installer des

musiques pour parler nos musiques interrogent les enjeux politiques et cognitifs de notre « parler ensemble ». Revenons sur l'extrait d'entretien ouvrant notre investigation. Profitant d'un effet de répétition, nous pourrions apprécier la façon dont Monique se positionne dans des musiques :

[...]

Moi : Oui oui. Donc euh, alors en ce moment vous écoutez quoi comme musique qu'est-ce que...

Monique : alors moi j'écoute, j'écoute tout. Moi je n'estime qu'y a de la bonne musique, quelle qu'elle soit, moi j'écoute la bonne musique. C'est à dire j'écoute du jazz, j'écoute des variétés et beaucoup de classique j'écoute un peu tout. [...]

J'ai étudié en amont sa façon de parler sa musique avec des musiques, notamment le jeu de différences qu'elle produit dans la matière de son vécu. Dans la continuité des analyses proposées, je me concentrerai sur sa référence à la « *bonne musique* » :

- « *Moi je n'estime qu'y a de la bonne musique, quelle qu'elle soit, moi j'écoute la bonne musique* »

La conviction que Monique prête modestement à sa voix et à sa répétition d'un « *moi je* » déjà redondant signifie les termes de sa prise de position sur la « *bonne musique* » : nous pourrions ainsi parler d'une revendication *subjective* comme manifestation déclarée d'un « *moi je* ». Le segment démonstratif « *qu'y a* » employé pour soutenir son assertion chosifie pourtant l'existence de cette « *bonne musique* ». Monique semble lui prêter un caractère « objectif » : « *y a de la bonne musique* ». Le manque de pertinence de l'application de la distinction *objectif / subjectif* sur la prise de parole de la grand mère de Stéphane nous renseigne sur la *mise* qui lui est propre. Plus qu'un engagement envers un interlocuteur (en l'occurrence moi) il s'agit d'un engagement *pour* un quotidien partagé (« *Moi je n'estime qu'y a de la bonne musique* »). La présence d'un adverbe de négation (« *n'* ») dans son énoncé peut être traitée comme un lapsus. On peut ainsi supposer que cette légère incohérence dans la construction de son assertion (incohérence pratiquement inaudible en conversation) est la trace d'une alternative repoussée pour installer une diversité musicale. Cette hypothèse prise en considération, il me faut revenir sur sa façon

de mettre en place des musiques. Son énoncé, « *moi je n'estime qu'y a de la bonne musique, quelle qu'elle soit* », engage une forme particulière de catégorisation musicale. Ainsi, cette référence à la « *bonne musique* » implique un travail sur la diversité musicale. Monique produit un jugement de valeur traversant les musiques (« *quelle qu'elle soit* »). Elle les soumet au même régime. La catégorie « *bonne musique* » se construit *sur* et *dans* une pluralité : cette distinction est à la fois interne aux catégories (dans chaque musique il y a de la « *bonne musique* ») et externe (la « *bonne musique* » n'est pas dépendante d'une appartenance à une catégorie).

*Toutes les musiques participent de la « bonne musique »* : Monique en appelle à une forme de relativisme. Cette position peut être interprétée comme une alternative à l'organisation hiérarchique de ces catégories. Il n'y a pas de musique meilleure, il « *y a de la bonne musique quelle qu'elle soit* ». L'hypothèse d'une alternative repoussée produite en amont concernant la cohérence de son énoncé (mise en péril par l'utilisation d'un adverbe de négation) pourrait ainsi trouver une explication dans cette production de possibles. Ce petit raté dans la construction de son assertion peut s'entendre comme l'expression d'une crainte de rentrer dans une logique de hiérarchisation des musiques. Cette façon d'installer une diversité musicale engage un point de vue sur la construction de nos pratiques et sur leur cohabitation. En effet, si Monique m'a affirmé à plusieurs reprises réserver son intérêt pour la « *bonne musique* », la représentation plurielle qu'elle m'en propose implique la formulation *possible* de multiples *projets esthétiques*<sup>60</sup> et donc la cohabitation *possible* de multiples écoutes. Cette affirmation des musiques et, à plus forte raison, celle de la « *bonne musique* » nous renseigne sur les conditions de comparaison de nos pratiques. En effet, cette chosification de la « *bonne musique* » fait apparaître le caractère *relatif* de nos jugements. Monique n'a pas besoin de hiérarchiser les musiques. Sa recherche de la « *bonne musique* » est une recherche de « *bonnes écoutes* », une « *bonne écoute* » se révélant être un point de vue *pertinent* pour évaluer une matière musicale et en déterminer sa qualité. D'où le caractère *relatif* et *pragmatique* de cette position : Monique déplace l'évaluation de nos écoutes de leur objet à leur réalisation.

---

<sup>60</sup> L'expression, quelque peu adornienne, n'engage aucun naturalisme. Cette catégorie est impliquée par cette façon de parler la diversité musicale, elle fait partie de sa grammaire.

Cette façon d'organiser une diversité musicale est le fruit d'une acceptation pluraliste du statut de « musique ». Parler de *la musique* avec Monique suppose de pouvoir parler *des musiques*. Pour distinguer ce mode conversationnel, je m'attacherai à une situation développant une problématique connexe. Nous sommes avec Thomas et ses grands-parents le 6 décembre 2000. Jean-Pierre me parle des valse musettes et autres musiques qui ont rythmé les bals des barrières à la libération de Bordeaux :

[...]

Jeannine : ...Quand on a, quand on a été libéré quoi...Bordeaux a été libéré en quarante...je sais plus, quatre, et alors on courait les bals, et partout, on faisait nos études, on allait en fac dans la journée puis/ et le soir on galopait et on s'amusait bien, c'est une/ oui il faut dire que...

Jean-Pierre : ...c'était le défoulement quoi.

Jeannine : C'était le défoulement oui...

Jean-Pierre : ...oui mais c'était pas de la musique tout ça.

Jeannine : Non, c'était pas de la musique comme dit Jean-Pierre, mais moi j'aimais bien ça. Moi je suis plus, plus popu' que Jean-Pierre. [...]

Jean-Pierre, dans cet échange, refuse de conférer le statut de « *musique* » aux différentes valse et autres danses qui étaient jouées lors des bals après la libération (« *c'était pas de la musique tout ça* »). Jeannine, sans pour autant dénier son attachement à ces façons de vivre la musique appuie son mari en le citant explicitement. En refusant cette appellation aux « valse musettes », les grands-parents de Thomas révèlent l'investissement réalisé dans son usage. Parler de « *musique* » c'est s'engager envers des pratiques. Leur accord sur la non attribution de ce statut aux « valse musettes » est relatif à leur mode d'appréciation. Bien qu'il ait lui-même partagé avec plaisir ces bals de la libération, Jean-Pierre se défend de reconnaître ces façons de vivre comme des façons de vivre « *la musique* ». Le grand-père de Thomas ne confond pas *musique* et *danse*, *écoute* et *défoulement*. De son point de vue, la reconnaissance de *la musique* n'est pas fonction d'une appréciation mais concerne un *projet* dépassant la simple recherche d'une satisfaction personnelle, d'où l'énoncé singulier de Jeannine formulé comme un constat et n'engendrant aucune contradiction :

- « non, c'était pas de la musique comme dit Jean-Pierre, mais moi j'aimais bien ça ».

Le terme de *projet* redouble la dimension prospective de nos pratiques musicales. Le *projet* de Jean-Pierre se réalise avec celui des compositeurs et des interprètes participant de « *la musique classique quand elle est bonne* » et « *du jazz quand il est bon* ». Les « valse musettes » quand à elles, n'appellent pas l'engagement nécessaire à cette recherche de « *la musique* » et ne peuvent donc prétendre à ce statut. La distinction produite par le grand-père de Thomas sur ces façons de vivre la musique est assimilable à l'opposition « musique savante » (ou « sérieuse ») et « musique populaire ». Jeannine en se déclarant plus « *popu'* » que son époux confirme cette hypothèse. Cette différenciation de la musique continue d'organiser la production des recherches en sciences humaines. Elle implique un principe hiérarchique et un ensemble de jugements normatifs. Cette distinction, faut-il le souligner, met en cause la reconnaissance et la constitution d'un « vivre ensemble ». Les jeux de légitimation et d'autorité produits autour de l'installation de nos catégories musicales sont aussi des façons de régir la cohabitation de nos pratiques.

Cette perspective politique et son historicité peut s'appliquer à l'étude des catégories musicales utilisées par le Ministère de la Culture. Par exemple, la reconnaissance institutionnelle des musiques dans les années 80 et la crispation progressive des discours autour d'un certain nombre de catégories (notamment le *rock*, puis les *musiques actuelles*) rendent compte d'un mouvement de *dé*-hiérarchisation des musiques et de re-légitimation des pratiques *populaires* (instauration de la fête de la musique et promotion de l'image de l'amateur). Cette évolution questionne la carrière politique des catégories musicales. Comment l'institutionnalisation du jazz - du statut de *musique de danse* à celui de *musique savante* – participe d'une contestation et d'un pérennisation de l'hégémonie esthétique éminemment politique du « classique » ? Une histoire politique de la diversité musicale serait-elle nécessaire ? Ces « luttes de classements » sont porteurs de projets sur nos vies. L'élitisme restreint de Jean-Pierre est aussi une revendication sur *sa* vie. Il se fonde sur lui-même pour exiger ce que doit être la musique dans *nos* vies : pas un défoulement mais la recherche d'une expérience de *la musique*. De ce point de vue, une acceptation relative de la diversité de nos pratiques semble refuser ce que propose Jean-Pierre : une confrontation de nos projets de vie. Nos façons de parler ensemble la diversité musicale servent la mise en convention de nos pratiques : comment discuter de leur

légitimité et leur rationalité ? Nos conversations questionnent la reconnaissance mutuelle de nos « goûts musicaux » : la possibilité de les comprendre, de les comparer et d'admettre leurs différences.

Cette réflexion politique (relative à notre « vivre ensemble ») concerne l'investissement d'un monde de catégories musicales et le partage de nos relations à la musique. Pour la poursuivre, je présenterai un extrait de mon entretien avec Alain, enregistré le 4 novembre 2000. Ce dernier m'a dit écouter principalement du métal. Dans la séquence présentée je lui demande (en utilisant mes *correctifs comiques* habituels) si c'est l'aspect dynamique de cette musique qui l'intéresse :

[...]

Moi : c'est plutôt le côté pêchu qui te plaît

Alain : le côté pêchu, le côté, le côté bonnes guitares un mec qui joue bien à la guitare, un mec qui a une bonne voix sans forcément être :

- ahhhhhh [il imite une voix de « death métal »]

...un truc horrible, une bonne voix et puis une bonne batterie en fond, bon la basse on entend pas trop mais surtout une bonne guitare, des bons solos etc. Alors que bon, pas trop, il faut pas aller trop vers Santana non plus, ou Satriani il faut pas exagérer. C'est ça qui me branche, après le fait que ce soit pêchu, faire des pogos, ça c'est sympa et surtout bonne guitare et bonne voix après les paroles on comprend pas trop tout le temps ça passe en deuxième position ça...

[...]

Alain me désigne ponctuellement ce qu'il apprécie dans le « métal ». Il souligne entre autres son attention pour la voix du chanteur, pour la guitare, pour la batterie et pour le caractère dynamique (voire dansant, « faire des pogos<sup>61</sup> ») de cette musique. En dressant cette liste, Alain me fait remarquer le rôle effacé de la basse dans les morceaux qu'il écoute (« bon la basse on entend pas trop ») ce faisant il légitime son rôle non déterminant

---

<sup>61</sup> Forme de danse très dynamique où les participants essayent de se sortir de la piste de danse en se bousculant mutuellement avec une énergie pour le moins extravertie.

dans sa critique. Cette transition fonde un ensemble de corrélations de part et d'autre du disque. Faire de la musique, c'est avant tout s'écouter faire de la musique - le métal n'échappe pas à la règle. Ces corrélations servent la cohérence de cette catégorie musicale. En analysant son écoute, Alain met en convention les critères nécessaires à sa réalisation. Son écoute l'accorde avec une communauté, ceux qui réalisent le métal comme un espace de pratiques : les musiciens, les *roadies*, les auditeurs, les labels, les critiques, etc. En dirigeant son écoute il s'associe à leur façon de *faire* et à leur façon de *faire vivre* le métal.

Les adjectifs employés par Alain pour signifier les critères de son audition sont peu explicites. Ainsi, lorsqu'il parle de « *bonne voix* » et de « *bonne guitare* » il ne donne pas d'informations descriptives sur ce qu'il aime. Il situe les lieux de son attention et de ses jugements de valeur sans pour autant spécifier leur nature. Ma propre connaissance de cette musique légitime ce laconisme. Alain utilise l'arrière-plan d'accord propre à des connaisseurs. En distinguant les exagérations possibles concernant les critères d'identification et d'évaluation des bonnes voix (« *sans forcément être...* ») ou des bonnes guitares (« *il faut pas aller trop vers Santana non plus, ou Satriani il faut pas exagérer* »), Alain précise sa position. Il me montre ce qu'il considère comme une forme d'outrance et propose en négatif une normalité : ce qu'il appelle simplement mais en définitive *justement* une « *bonne voix* » ou une « *bonne guitare* ». Le partage de cette norme et son évaluation impliquent un ordinaire : une façon appropriée d'apprécier le métal. Alain n'accorde qu'une importance secondaire aux paroles des chansons qu'il écoute. La majorité des groupes impliqués dans sa discothèque étant anglo-saxons, leur voix n'étant pas particulièrement distincte, je comprends aisément cette place qu'il attribue ponctuellement aux paroles et partage son avis en y adjoignant, à titre personnel, d'autres considérations. Cependant, je me demande - et c'est une forme d'appel à la communauté - quelle importance elles ont pour les musiciens jouant du métal, quelle place elles occupent pour les auditeurs anglophones, quelle différence une attention première à ces paroles fait valoir dans l'écoute du métal. En définitive ces interrogations peuvent être résumées par la question : jusqu'où Alain, dans ses critères d'écoute s'accorde-t-il avec les communautés de vie investissant cette catégorie ?

En situant sa prise de parole dans le métal le frère de Stéphane inscrit son point de vue. Cette catégorie se prête à vivre comme un *lieu* de discussion, un *lieu* d'où l'on peut concevoir et exprimer son écoute. Stéphane, le frère d'Alain, lors de notre entretien du 16

novembre 2000 m'a informé sur l'aspect déterminant de cette inscription :

Stéphane : [...] c'est un genre musical qui est assez extrémiste dans la mesure où c'est assez exclusif, c'est difficile quand on démarre là-dedans de se sortir de ça et d'avoir l'oreille un peu ouverte sur d'autres genres de musiques. C'est j'sais pas, parce que à partir du moment où on a des choses un peu vives pas forcément violentes mais assez dynamiques on recherche un peu ce genre de dynamisme là, donc c'est difficile après d'aller écouter même je sais pas du Bowie ou des choses bon qui peuvent plaire à beaucoup de gens/ mais parce que il y a toujours cette recherche, cet espèce de son, des thématiques, qui font que/ et bon en même temps je me suis mis à lire la presse spécialisée etc. donc en fait c'était, c'était un petit peu un univers renfermé [...]

Le témoignage de Stéphane est à comprendre à l'aune d'une *biographie musicale* singulière : commencer à écouter de la musique en écoutant du métal (« *quand on démarre là dedans* »). Stéphane partage cette histoire avec son frère<sup>62</sup>. Si cette catégorie continue à faire partie de sa pratique, elle n'en constitue plus le *lieu*. A la différence d'Alain, Stéphane ne limite plus *sa musique* aux contours de cette catégorie : ses prospections se sont dégagées de l'exclusivité des critères d'évaluation qui lui sont propres pour pouvoir s'ouvrir à une diversité musicale. Le terme de « *recherche* » qu'il utilise et les critères dont il rend compte (« *on recherche un peu ce genre de dynamisme là* » ; « *cet espèce de son, des thématiques* ») questionnent ce que nous engageons en inscrivant nos écoutes *dans* une catégorie.

Monique comprend la « *bonne musique* » en parlant *des* musiques : dans chaque musique il y a de la « *bonne musique* » / la « *bonne musique* » n'est pas dépendante d'une musique. Jean-François et Jeannine refusent d'attribuer un statut de « *musique* » aux valse. En disqualifiant les façons de vivre « *la musique* » impliquées par la danse, ils investissent ce vocable comme un projet de recherche et fondent la pertinence d'un principe de hiérarchisation de la diversité musicale. Alain fait du métal un lieu pour vivre sa musique. Il découvre la diversité musicale dans cette catégorie, posture que Stéphane considère *a posteriori* comme problématique de par les critères d'investigation qu'elle détermine. Ces façons d'installer des catégories musicales suggèrent la diversité des *positions* que nous pouvons investir pour vivre et rechercher *notre musique*. Le caractère

---

<sup>62</sup> Nous reviendrons sur la conjonction de leur biographie musicale dans notre sixième chapitre.

conventionnel ou plutôt, pour plagier Stanley Cavell, *en convention* de leurs usages engendre des foyers de discussion : des espaces d'accords et de désaccords possibles. On ne peut traiter nos façons de parler des musiques comme des façons de vivre la musique sans apprécier cette raison et cette intelligence que nous produisons en conversation.

## Conclusion : comment se dire représentatif ?

---

Lors de notre première rencontre, pendant l'apéritif précédent notre repas, les parents de Thomas m'ont questionné sur la réalisation de mon enquête et sur leur mise à contribution. En quelques mots et en toute simplicité, ils se renseignaient sur les conventions nécessaires à la représentation académique de ma recherche. De façon générale : combien de personnes est-il nécessaire d'interroger pour constituer un « échantillon représentatif » ? De façon particulière : quels sont les termes de leur représentativité ? Spontanément, j'ai soutenu un positionnement indigène en critiquant les « CSP »<sup>63</sup> utilisées par les professionnels de la recherche pour chiffrer et comparer des « goûts musicaux ». *A posteriori*, je souhaiterais répondre à leur questionnement en étudiant les activités servant l'identification de nos écoutes et l'évaluation de nos pratiques. En effet, si j'ai revendiqué auprès de mes interlocuteurs un intérêt pour le singulier je ne contesterai pas l'intérêt et la légitimité d'une réflexion concernant les conditions de généralisation d'une analyse, que celle-ci se déploie en conversation ou s'inscrive dans un texte. C'est pourquoi, profitant de la réflexivité propre à notre position, je nous intéresserai à « nos » façons d'expérimenter notre *représentativité* avec des catégories musicales.

Etudions un extrait de la conversation enregistrée avec Anne, Jean-François et Thomas réalisé le 10 octobre 2000<sup>64</sup> :

Jean-François :[...] Par contre si je veux écouter de la musique, c'est vrai que je l'écoute plus souvent seul qu'avec Anne, ou avec un appareil avec un casque, ou

---

<sup>63</sup> Catégories socioprofessionnelles.

<sup>64</sup> Cet extrait provient de la même source que l'extrait produit dans notre second chapitre, « c'est de la techno,...pure »

quand je suis seul j'écoute de la musique qui... que pas beaucoup de personnes écoutent...

Anne : T'en sais rien...

Jean-François : Quand j'en parle, je dis que j'écoute ça, tous les gens me regardent avec effroi en me disant :

- *c'est quoi cette merde ?*

C'est vrai que ça s'est appelé cosmic music, [...]

D'après Jean-François, la « *cosmic music* » est une musique écoutée par peu de personnes. L'intervention de son épouse (« *t'en sais rien...* ») fait apparaître les risques inhérents à ce genre d'assertion. Comment peut-il être aussi catégorique ? Comment peut-il savoir ce qu'écoutent *les gens* ? Jean-François, pour répondre à cette contestation explicite de son autorité, rend compte de sa méthode d'évaluation de la *diffusion* de la *cosmic music* : il introduit ses conversations comme des lieux et des moyens possibles pour expérimenter la *reconnaissance* de sa pratique. De notre point de vue, le père de Thomas redouble la construction de cette investigation anthropolinguistique :

[...]

Jean-François : Quand j'en parle, je dis que j'écoute ça, tous les gens me regardent avec effroi en me disant :

- *c'est quoi cette merde ?*

[...]

Les réactions suscitées par son intérêt pour la *cosmic music* l'informe sur l'originalité de sa pratique. En prêtant voix à ses interlocuteurs, Jean-François incarne leur manque de familiarité avec cette catégorie et confirme son assertion : « *j'écoute de la musique qui... que pas beaucoup de personnes écoutent...* ». L'« *effroi* » qu'il prête à ses interlocuteurs le renseigne sur la particularité de sa façon de parler. Son expérience conversationnelle lui permet de *s'orienter*. En distinguant dans nos discussions le commun du singulier, l'ordinaire de ce qui ne l'est pas, Jean-François s'inscrit avec sa *cosmic music* dans un

espace différencié. De cette façon il peut se mettre en perspective et questionner les termes de sa représentativité. Ce monde de catégories musicales dans lequel il évolue lui permet de se *situer*<sup>65</sup> dans sa relation à la musique.

Jean-François : [...]C'est vrai que ça s'est appelé cosmic music, ça s'est appelé... je sais pas comment on appelle ça. Vangelis Papathanassiou, y a eu Tangerine Dream, Klaus Schulze...

Anne : ...je sais pas comment ça s'appelle d'ailleurs cette musique...

Thomas : ...new age ou un truc comme ça, ça a des noms bizarres...

Jean-François : ...ça pourrait être l'ancêtre, l'ancêtre de la techno...

Thomas : ...ouais sur certains trucs...

Jean-François : ...probablement, parce que c'est une question de rythme, de percussion...

Thomas : ...et puis c'est parce que c'est synthétique aussi...

Jean-François : ...ouais synthétique.

[...]

Jean-François, sur sa lancée, soulève un questionnement concernant l'appellation de sa musique. En premier lieu, il fait référence à ce qui serait son ancienne étiquette (« *ça s'est appelé cosmic music* ») puis se met à la recherche d'une remplaçante. Pourquoi ce terme « *cosmic music* » ne convient *plus* à Jean-François ? Pourquoi recherche-t-il une nouvelle

---

<sup>65</sup> Cette analogie en termes de *positionnement* et d'*orientation* me permet de rendre compte de l'*inscription* des savoirs mis en œuvre pour évaluer notre représentativité. L'usage écrit de ce vocabulaire implique une bibliothèque sociologique. Ainsi, cette grammaire spatiale traverse l'œuvre de Pierre Bourdieu qui elle-même emprunte ses termes aux travaux d'Erving Goffman : « le goût, fonctionnant comme un sens de l'orientation sociale (*sense of one's place* [l'expression est de Goffman]), oriente les occupants d'une place déterminée dans l'espace social vers les positions sociales ajustées à leur propriétés, vers les pratiques ou les biens qui contiennent aux occupants de cette position, qui leur « vont » » (Bourdieu 1979 : 544). Le péril sociologiste contenu dans cette analogie trouve une expression aboutie dans les graphiques de *La distinction* (Bourdieu 1979 : 392). La raison nécessaire à cette modélisation d'un espace de positionnement social prête à nos savoirs des critères qui ne sont pas les leurs. Nos façons de faire s'apprécient dans leur mouvement et leur déploiement. En inscrivant les catégories que nous usons sur une page, en les privant de leur air, celui qui est nécessaire à nos conversations, nous les privons de leur dimension expérimentale.

appellation pour sa musique? En effet, non seulement nous disposons d'une étiquette originale, mais en plus (outre les connaissances supplémentaires que peuvent avoir Anne et Thomas et les précisions apportées au cours de cette conversation) Jean-François spécifie son contenu en se référant aux différents compositeurs l'incarnant : « *Vangelis Papathanassiou, y a eu Tangerine Dream, Klaus Schulze...* ». Pour recouvrer la pertinence du questionnement développé par mes interlocuteurs je proposerai une hypothèse à caractère historique. Cette disqualification de l'appellation « *cosmic music* » concerne son *actualité* et témoigne des enjeux relatifs à l'investissement discursif de notre quotidien. En d'autres termes, Jean-François considérerait l'appellation « *cosmic music* » comme obsolète et chercherait donc un *nouveau* nom à sa musique afin d'assurer une visibilité *nouvelle* à sa pratique. L'évolution de cette discussion vers un questionnement d'ordre généalogique semble valider cette hypothèse. Ainsi, en branchant la cosmic music sur la techno, (« *ça pourrait être l'ancêtre, l'ancêtre de la techno* ») Jean-François réactualise explicitement son inscription dans un quotidien. La confirmation apportée par son fils (« *ouais sur certains trucs* ») cautionne cette construction historique.

[...]

Jean-François : ...probablement, parce que c'est une question de rythme, de percussion...

Thomas : ...et puis c'est parce que c'est synthétique aussi...

Jean-François : ...ouais synthétique.

[...]

La négociation et la validation de ce branchement activent une problématique musicale. La production de cette continuité historique se discute dans la musique, dans sa forme et sa production. Les enjeux de ce nouvel étiquetage débordent ces expérimentations musicologiques. La réalisation d'une généalogie entre ces catégories permet à Jean-François de conférer une visibilité à l'objet de son écoute (*sa* musique) dans une diversité musicale contemporaine : *Des jeunes et des musiques. Rock, Rap, Techno*, « *cosmic music* » dirait-il avec Anne-Marie Green (Green 1997). La réussite de son branchement, assurée et créditée par son fils, lui permet de se recomposer une *voix*. Jean-François actualise les outils d'expérimentation de sa représentativité. Quelles réactions auraient ses

interlocuteurs si le père de mon ami leur disait, comme il l'a fait lors de ce repas, qu'il écoute une musique qui « *pourrait être l'ancêtre de la techno* » ? En quoi ce changement de visibilité transformerait son expérience conversationnelle et la représentation de sa pratique ?

Jean-François figure l'*expérience conversationnelle* nécessaire à la reconnaissance et à l'évaluation de nos relations à la musique. Pour questionner l'arrière-plan d'accords mis en jeu par ces recherches en conversation, je nous intéresserai brièvement à un extrait de mon entretien avec Dominique enregistré le 4 novembre 2000 :

Dominique : [...] Et après j'écoute un peu la radio, mais j'ai du mal à trouver une radio où y a quelque chose qui me plaise. Si on écoute NRJ y'a trop de techno, si on écoute RFM y'a trop de vieux, de vieux clèch. Donc j'ai du mal à trouver une radio qui soit entre deux oui c'est vrai. C'est vrai, mais je suis un peu particulière peut être parce que, parce que y en a beaucoup de mon âge qui écoutent pas ce que j'écoute, qui sont plus classiques, qui vont adorer Johnny Hallyday ou qui vont adorer Patricia Kass, ou qui vont adorer, je sais plus comment il s'appelle, l'ancien de Vanessa Paradis je me rappelle plus son nom, [Moi : Gainsbourg.../non !] Non...non je sais plus, un chanteur style Fiori aussi tout ça j'aime pas donc. Donc c'est vrai que je suis un petit peu atypique. Déjà...que j'écoute un petit peu de hard-rock aussi ça surprend [*rires*] ça surprend un peu mais bon, j'aime bien, pas tout le temps, mais j'aime bien de temps en temps.  
[...]

Dominique, en témoignant de sa difficulté à trouver une radio qui lui convienne, ouvre une parenthèse réflexive sur sa pratique musicale. Son désir de trouver un juste milieu entre « NRJ » et « RFM » l'amène ainsi à identifier et à évaluer sa façon de vivre la musique. Son positionnement médian se comprend comme une inadéquation avec les pratiques affiliées à ces stations. Son écoute est incompatible avec les écoutes impliquées par les programmes de ces radios. Sa position apparaît en négatif : elle est là où il n'y a pas « *trop de techno* » ou « *trop de vieux clèch'* ». Si son positionnement dans des musiques l'informe sur l'originalité de sa pratique, sa représentativité s'évalue dans une catégorie d'âge : « *mais je suis un peu particulière peut être parce que, parce que y en a beaucoup de mon âge qui écoutent pas ce que j'écoute* ». Cette double catégorisation est nécessaire à la mise en perspective de son écoute. Dominique ne pourrait se distinguer de ceux « *qui sont*

*plus classiques* » sans identifier leur âge et leur musique.

La mère de Stéphane ne fait pas de *sociologie*. Elle n'investit pas de problématiques littéraires, ne produit pas de chiffres et ne remplit pas de tableaux. Identifier son activité conversationnelle comme l'expression d'une *proto sociologie*, d'une *sociologie spontanée* ou même d'une *sociologie indigène* c'est établir une hiérarchie des savoirs et instituer un ordre du discours<sup>66</sup>. Si cette façon de faire vous évoque les pratiques servant la création et la mise en chiffre de « sociotypes », il vous faut apprécier ce que ces catégorisations perdent en se coupant des situations où elles sont mises en jeu. Comme l'a dit Stanley Cavell pour la psychologie universitaire, on a parfois l'impression que la sociologie :

« à la différence d'autres pratiques que nous appelons sciences, nous en dit moins que ce que nous savons déjà. Comme si ce qui la distinguait de la physique, ou même de l'économie par exemple, n'était pas le manque de précision ou de capacité de prédiction, mais le fait de ne pas savoir comment faire usage de ce que nous savons déjà sur les sujets dont elle traite. » (Cavell 1996 : 153-154)

Dominique me le fait remarquer, le hard-rock occupe une place particulière dans sa pratique. Il est lié à certains moments de son écoute (« *j'aime bien, pas tout le temps, mais j'aime bien de temps en temps.* »). De fait, je ne peux comprendre – inclure et connaître – sa pratique *dans* cette catégorie. Mon interlocutrice évalue sa représentativité en s'intéressant aux réactions suscitées par la *différenciation* et la *nomination* de ce qu'elle écoute. Si son usage de la catégorie hard-rock lui permet d'apprendre quelque chose sur sa façon de s'inscrire dans une communauté, je ne peux l'inscrire dans une communauté en fonction de cet usage. Que peut-on apprendre d'un monde qui parle de catégories musicales ? La *stupeur* que Jean-François attribue à ses interlocuteurs le renseigne sur son écoute de la cosmic music. L'identification en termes de *surprise* des réactions suscitées par son écoute du hard-rock informe Dominique sur son originalité. Les malentendus possibles - Jean-François pourrait trouver de la *stupeur* là où il y a de l'*étonnement* ou du *dégoût* ; la mère de Stéphane de la *surprise* là où il y a de l'*intérêt* ou du *mépris* – révèlent les formes de vie impliquées dans l'évaluation de notre représentativité. Les différences que nous cherchons (savez-vous distinguer l'*intérêt* de l'*étonnement* ?) supposent et

---

<sup>66</sup> « Quel sujet parlant, quel sujet discourant, quel sujet d'expérience et de savoir voulez-vous minoriser du moment que vous dites : « moi qui tiens ce discours je tiens un discours scientifique et je suis avant » ? » (Foucault 1997 : 11).

fondent des communautés de vie. Il nous faut supporter et accepter l'expression que nous prête ce monde de catégories musicales où l'on parle de catégories musicales. Citons Sandra Laugier :

« Ce qui est insupportable ce n'est pas l'inexprimable, l'impossibilité d'être expressif, c'est l'*expression* même. Le fantasme du privé transforme ou déguise en peur de l'inexpressivité notre peur symétrique d'être publics, expressifs. Comprendre que le langage est notre forme de vie, cela veut dire accepter sa condition, qui est d'être expressif [...] l'expression est exposition à autrui, et accepter l'expression est accepter de *compter* pour l'autre. Supporter l'expression serait accepter de s'exposer à lui (ou elle), et reconnaître sa propre fragilité. Ainsi se définit la conversation : comme acceptation de notre condition langagière, qui implique l'exposition de soi à autrui. »  
(Laugier 1999c : 168-169)

Quels accords nous permettent de nous comprendre en fonction de nos catégories musicales ? Si nos catégories peuvent déterminer des régimes d'écoute (pour Jeannine et Jean-Pierre une symphonie ne s'écoute pas comme un concerto) nos pratiques assurent la pertinence de leur expressivité (est-il pertinent de différencier la cosmic music de la techno pour parler la musique de Jean-François sachant qu'il leur prête une écoute parente ?). Comment construire la représentativité de nos pratiques avec des catégories musicales ? Cette étape de notre investigation motive de façon réflexive nos expériences langagières. En effet, pourquoi ne pas composer avec Stéphane des catégories signifiant nos écoutes ? Des musiques pour se lever le matin, pour traverser une ville pluvieuse, pour chasser sa mélancolie, pour entretenir sa joie, pour écrire une thèse etc. Pourquoi ne pas créer des catégories engageant de manière explicite nos façons de vivre la musique ? Leur identification et leur compréhension, la possibilité d'y « classer » un morceau de musique par exemple, questionneraient nos relations partagées à la musique. « Imaginer un langage, cela veut dire imaginer une forme de vie » nous rappelle Sandra Laugier en citant Ludwig Wittgenstein (Laugier 1999a : 210)<sup>67</sup>. Avec modestie et précaution je rajouterai : imaginer un langage c'est aussi imaginer sa communauté de vie : son « *nous* »<sup>68</sup>. La recherche de ce

---

<sup>67</sup> Tiré des *Investigations Philosophiques*, § 19, traduction divergente de la traduction française éditée par Gallimard (Wittgenstein 1961 : 121).

<sup>68</sup> Ce travail sur « nos mots » participe de la construction d'un « *nous* ». Non un « *nous* » agrégatif ou exclusif mais un « *nous* » anthropologique, un « *nous* » mettant en jeu un « vivre ensemble ». Se différenciant du « *nous* » de Raymond Firth (*We the Tipokia*) qui est *objet* d'un discours (un « *nous* » dont « *on* » parle) et du « *nous royal* » acteur du discours académique français qui lui est un « *nous* » d'autorité, le « *nous* » que nous expérimentons ne se réalise que dans sa recherche.

vocabulaire permettant de donner sens à une discussion sur le caractère représentatif de nos écoutes est aussi recherche de communauté.

## Quatrième chapitre

« Se vivre ensemble »<sup>69</sup>

*Comment partager nos vies avec nos musiques ?*

---

<sup>69</sup> « Que le gascon y arrive, si le Français n'y peut aller. » (Montaigne, I, 26)

## Introduction : de l'importance majeure des accords mineurs<sup>70</sup>

---

Le 6 décembre 2000 à Gujan-Mestras. Jeannine et Thomas sortent de table pour contrôler la cuisson et la bonne marche du plat principal de notre futur repas. Je reste seul avec Jean-Pierre, le grand père de mon ami. Profitant de cette intimité nouvelle celui-ci me fait part de quelques unes de ses réflexions sur la musique. Je reviendrais ultérieurement sur ses façons de théoriser la *félicité* d'une relation à la musique. Pour ouvrir ce nouvel espace de notre investigation, je donnerai voix à l'appel qu'il m'adresse :

- « *c'est vrai ! La musique ça n'a jamais été fait pour rendre sourd. Hein ? !* »

Pour rendre sa pertinence à cette assertion et questionner l'accord recherché, nous considérerons ensemble l'échange lui donnant lieu :

Jean-Pierre : [...] Alors y'a des choses que je comprends pas actuellement ces...ces trucs, on se gorge de musique euh...électrique avec des fréquences épouvantables, des basses énormes. On a été à un mariage, un mariage/ oh c'est.../ y a trois ans /... j'ai pas pu rester.

Moi : non ?

Jean-Pierre : Oui parce qu'après le repas de mariage, le bruit de la sono, le bruit des baffles énormes, le machin comme ça, et au bout de cinq minutes j'ai dit à ma femme :

- *tu restes ici si tu veux, moi je reprends la voiture et je rentre chez moi*

---

<sup>70</sup> Le titre de cette partie est une référence et un hommage à la série *Pacush Blue* (plus précisément à son troisième tome intitulé *Troisième zone : l'importance majeure des accords mineurs*), bande dessinée par Ptiluc, publiée aux éditions Vent d'Ouest (Ptiluc 1984).

c'est vrai ! La musique ça n'a jamais été fait pour rendre sourd. Hein ? !

Moi : non, ça c'est sûr.

Jean-Pierre : je crois pas, je crois pas. La musique c'est pour/ il faut que ce soit audible, agréable et compréhensible par l'oreille. [...]

Jean-Pierre désirait me faire part de son point de vue. L'incompréhension qu'il explicite le préoccupe, ou du moins occupe sa relation aux pratiques musicales. Le vocabulaire qu'il utilise suffit à sa critique. *Se gorger de musique*. Cette expression se veut explicitement dépréciative. En l'occurrence, l'excès dans l'écoute dénoncé par mon interlocuteur est indissociable d'une critique concernant son objet. Jean-Pierre me dépeint une réalité grotesque qu'il ne peut modifier. Pour incarner cette incompréhension au quotidien mon interlocuteur décrit une situation vécue : un mariage auquel il a assisté avec son épouse. Il ne met pas en cause ce contexte de pratique collective de la musique. Il critique les méthodes et le matériel employés. Nouveau glissement dépréciatif : la « sono » ne diffuse pas de la musique mais produit du bruit. Pour figurer sa réaction à cette façon de vivre la musique, Jean-Pierre met en scène un échange avec sa femme. Ce faisant, il organise un jeu de position singulier. Permettez-moi de diriger votre attention sur les répétitions des pronoms personnels « tu », « je » et « moi » :

Jean-Pierre : [...] j'ai dit à ma femme :

- *tu restes ici si tu veux, moi je reprends la voiture et je rentre chez moi*

[...]

La réaction de Jean-Pierre se veut immédiate. Il ne supportera pas plus de cinq minutes ce tapage musical. L'expression de sa décision a pour seul témoin et cible unique son épouse. Du moins c'est ce qu'il veut me montrer. En donnant vie à son anecdote et voix à sa réaction le grand père de mon ami révèle les relations qu'il met en jeu en soutenant sa façon de vivre la musique. La répétition des pronoms personnels « tu », « je » et « moi » balise l'espace dans lequel il se décide à prendre position et à faire valoir son désaccord. J'aimerais investir ponctuellement la fiction mise en place par mon interlocuteur et questionner l'annonce de son départ. Celle-ci contient un ultimatum implicite. Jean-Pierre

presse sa femme de prendre une décision : rester ou partir avec lui. Pour sa part son choix est fait. Il rentre chez lui. Si c'est nécessaire, il abandonnera son épouse. Cet ultimatum ne sert pas un caprice. Son exclamation « *c'est vrai !* » vient rompre sa représentation pour prévenir toute dérive interprétative. Sa réaction est légitime. Elle est rendue nécessaire par l'absurdité de ce régime sonore. Aussi, feint-il d'être désappointé par l'évidence qu'il se voit contraint d'affirmer :

- « *c'est vrai ! La musique ça n'a jamais été fait pour rendre sourd. Hein ? !* »

L'incongruité de cette assertion est inextricablement liée aux pratiques dénoncées. L'interjection interrogative que Jean-Pierre lui adjoint, « *hein !?* » s'entend dès lors comme un appel au bon sens. Le grand-père de Thomas recherche l'accord et me renvoie à ma propre position. Aussi absurde que cela puisse paraître il me faut prendre parti. Non sans humour, j'aurais pu jouer alors sur la notion de surdité et ouvrir des possibles historiques et culturels. Je me serais peut-être permis cette impertinence si Thomas m'avait pris à parti de la sorte. Il n'en est rien. Mon acquiescement n'est pas feint. J'accepte avec simplicité cette assertion. Je ne questionnerai pas sa formulation au passé et l'utilisation discutable du « jamais ».

- La musique n'est pas faite pour rendre sourd.

Comment ne pas s'entendre ? Cet accord sommaire ne nous engage pas l'un envers l'autre. Ce partage d'une définition sur ce que *n'est pas* la musique est un minimum nécessaire pour vivre et converser dans un monde musical commun. En faisant appel à mon bon sens, Jean-Pierre met en avant la motivation de sa critique : un projet de raison et non un projet de censure. Aussi, ajoute-t-il à son assertion « négative » un ensemble de critères « positifs » pour expliciter ce que requiert au minimum la musique pour être écoutée :

- « *il faut que ce soit audible, agréable et compréhensible par l'oreille* ».

Nos pratiques ont un caractère programmatique, elles définissent ce que doit être et ce que peut être la musique. En réinterprétant sa réaction, Jean-Pierre exprime sa détermination à ne pas reconnaître la légitimité de ces régimes d'écoute. En sanctionnant mon accord d'un « *je crois pas, je crois pas* » mon interlocuteur souligne l'importance majeure de cet accord

mineur. *A posteriori* le scepticisme contenu dans cette confirmation me semble destructeur. Bien que Jean-Pierre ait la raison avec lui, il se sent pour le moins esseulé. Cette anecdote se raconte comme l'histoire d'une incompréhension au quotidien qui se vit comme la perte d'une expression. La banalité de cette fiction occulte sa dimension dramatique. En quittant ce mariage, en abandonnant prématurément ses convives et en incitant son épouse à faire de même, le grand-père de Thomas met à mal les relations qui l'arriment à « notre » ordinaire. Cet « exil volontaire » révèle ce qu'il nous faut engager et parfois perdre pour « vivre ensemble ».

- « *c'est vrai ! La musique ça n'a jamais été fait pour rendre sourd. Hein ? !* »

Aussi pour introduire cette nouvelle étape de notre investigation permettez moi de souligner une nouvelle fois l'appel lancé à ma rencontre par Jean-Pierre. Son « *hein ? !* » sera entendu à la fois comme un appel à la raison et un appel à la communauté. Ce minimum nécessaire au partage d'un monde musical commun que met en cause, non sans humour, le grand-père de Thomas, l'absurdité et la dérision qu'il y a à s'assurer ainsi de ne pas faire fausse route, ouvrent en effet un péril sceptique. Il concerne nos façons de vivre ensemble la musique : la rationalité de nos pratiques et leur possible partage.

En développant cette problématique de l'accord - accords dans des formes de vie - j'aimerais incarner l'inquiétude traversant cette investigation indigène. Je travaillerai cette tension pour y expérimenter la viabilité et la visibilité de notre posture ethnographique en m'intéressant notamment à sa *naturalisation*. L'ambition de ce nouveau déplacement de notre investigation est de transformer les relations aux savoirs que nous partageons en vivant ensemble la musique. Ce projet s'inspire des *généalogies* de Michel Foucault :

« Il s'agit, en fait, de faire jouer des savoirs locaux, discontinus, disqualifiés, non légitimes, contre l'instance théorique unitaire qui prétendrait les filtrer, les hiérarchiser, les ordonner au nom d'une connaissance vraie, au nom des droits d'une science qui serait détenue par quelques-uns » (Foucault 1997 : 10)

« La généalogie, ce serait donc, par rapport au projet d'une inscription des savoirs dans la hiérarchie du pouvoir propre à la science, une sorte d'entreprise pour désassujettir les savoirs historiques et les rendre libres, c'est-à-dire capables

d'opposition et de lutte contre la coercition d'un discours théorique unitaire, formel et scientifique. La réactivation des savoirs locaux – « mineurs », dirait peut-être Deleuze – contre la hiérarchisation scientifique de la connaissance et ses effets de pouvoir intrinsèques, c'est cela le projet de ces généalogies en désordre et en charpie. » (Foucault 1997 : 11)

La réactivation et la lutte des « savoirs locaux, discontinus, disqualifiés, non légitimes » exige un travail de *traduction* discutable. Sa nécessité peut être appréhendée comme l'expression même du caractère coercitif du discours scientifique. Le *faire jouer contre* de Michel Foucault est un *faire jouer avec*. L'opposition recherchée entérine le logocentrisme servant la hiérarchisation scientifique de la connaissance et conteste de cette façon l'autonomie de nos « savoirs mineurs ». De fait, ma référence au programme des généalogies de Michel Foucault s'accompagne d'un questionnement sur la résistance naturelle de nos pratiques à une formalisation et, dans un même temps, d'un intérêt pour la prolifération des productions discursives qui leur sont référées. Pour *donner voix* à ces savoirs que nous élaborons sur nos relations à la musique j'engagerai donc un questionnement sur l'expression, la rationalité et le partage de nos formes de vie. Avec Stanley Cavell et Sandra Laugier, nous poursuivrons les problématiques anthropologiques propres aux investigations grammaticales de Ludwig Wittgenstein. Ainsi, et de façon à développer notre travail sur les jeux de langage servant la recherche et l'expression de nos « goûts musicaux », je vous proposerai d'expérimenter la matière de notre « vivre ensemble ».

## I. Expériences partagées :

---

Concevons des expériences. Ces expériences concerneraient les savoirs que nous composons sur nos façons de vivre la musique. Elles nous permettraient de considérer leur expression, leur possible partage et la réflexivité qui leur est propre. Notre usage du terme « expérience » se jouerait dès lors des différentes significations qu'il peut prendre. Il court-circuiterai à dessein les distinctions qui lui sont nécessaires : expérience comme ce que nous acquerrons par la pratique, expérience quand nous provoquons notre monde pour l'étudier, expérience parce que nous éprouvons sa réalité en notre for intérieur.

### Partager les « petits moments » de Maud :

---

Maud est une de mes amies et j'aime sa façon d'aimer la musique. Sa pratique m'exaspère. Qu'elle soit seule ou non, Maud est capable d'écouter en boucle un morceau de musique qu'elle découvre et apprécie. Ce goût pour la répétition a quelque chose de radiophonique. Il épuise. Cette tendance monomaniaque trouve une expression certaine dans son amour pour les Beatles et sa passion sans borne pour son ex-membre : Paul McCartney. De fait, il n'est pas possible de traiter des « goûts musicaux » de Maud sans parler du chanteur anglais. Cette particularité – mon amie est une *fan* des Beatles et de Paul McCartney - ne simplifie pas la compréhension de sa pratique musicale. Je ne peux me résoudre à qualifier ainsi sa façon d'aimer la musique et par la même l'attention que je lui porte. J'accuse un égocentrisme ethnographique, une expression personnelle du scepticisme généré par ma lecture de l'ouvrage de Christian Le Bart : *Les fans des Beatles. Sociologie d'une passion* (Le Bart 2000).

Je n'étudierai pas la pratique musicale de Maud comme une passion pour les Beatles. L'expérience proposée ne touche pas à ce qu'elle aime écouter mais à ce qu'elle

aime vivre en écoutant. Ainsi, je vous intéresserai à sa *recherche* de « petits moments », une recherche que nous essayerons de partager. Mon amitié pour Maud ne m'explique pas mon penchant pour sa pratique musicale. Pourtant, cette attention pour sa façon d'aimer la musique me renseigne sur notre relation. Ce principe de *liaison* anime nos parcours d'amateurs. Nous vivons la musique en mobilisant nos relations et en nous nourrissant des sentiments et des souvenirs parfois contradictoires qu'ils nous inspirent. *Partager les « petits moments » de Maud* : de mon ordinaire, je vous invite à suivre ce projet intimiste en questionnant de façon réflexive son mouvement et son ethnographie.

J'ai commencé une licence en anthropologie en octobre 1998, en octobre 2001 j'engageais ma première année de thèse. J'ai connu Maud en septembre 1998. Elle est entrée dans ma vie en sortant avec un de mes amis proches. Leur fille, Emma, est née en juillet 1999. L'entretien que je produirai a été enregistré un mercredi après-midi d'octobre 2001, le 3 octobre, près d'un an après avoir réalisé mes entretiens avec Stéphane, Thomas et leur famille. Produit d'un DEA consacré à des analyses conversationnelles, mon économie ethnographique semblait réglée : j'anticipais ce que j'allais trouver dans mes entretiens et ce que j'allais pouvoir en faire. Je pensais maîtriser l'indétermination nécessaire à une recherche universitaire. Cette paisible période d'enquête augurait semblait-il les crises à venir, tant dans mon travail d'écriture que dans mes relations amicales. J'aimerais que nous gardions quelque chose de cette quiétude perdue.

*Naturellement*, j'ai proposé à Maud d'enregistrer un entretien. Avant d'être programmé et effectivement réalisé, ce projet a fait l'objet pendant plusieurs semaines d'un travail conversationnel préparatoire. D'abord référé aux enregistrements réalisés avec Stéphane et Thomas et au mémoire de DEA en résultant, « notre » entretien a progressivement acquis une existence discursive propre. Ce processus a mis à contribution notre réseau amical. Maud a discuté cet entretien avec Stéphane et Cyril. Ces conversations n'ont pas servi la banalisation de ma pratique. Mes façons de faire ne sont pas normalisées par mon cercle amical. Mes libertés méthodologiques (mon « laisser-aller ») contestent la légitimité scolaire de ma pratique anthropologique. L'attention déplacée que je manifeste pour notre ordinaire met en cause ma santé mentale. L'humour et l'auto-dérision nous ont permis de rendre acceptable la bizarrerie de mon enquête. Ainsi, ce projet d'entretien nous a servi de sujet de plaisanterie et de raillerie. Mes relances et ses relances ont rythmé l'histoire de sa réalisation. Me posant comme demandeur, Maud se trouvait en droit de me

refuser capricieusement cette interview. En feignant de n'accorder aucune importance à son refus, je pouvais dévaluer dédaigneusement sa pratique musicale. Ces jeux assuraient la réalisation de cette interview en identifiant sur un mode humoristique ses enjeux.

Maud et moi avons enregistré cet entretien le mercredi 3 octobre 2001. Nous sommes chez elle, il doit être 14h, nous prenons un café. Je me penche sur la table basse pour lancer mon enregistreur minidisc.

[*début de l'enregistrement*]

Maud : [*désignant l'enregistreur*] t'es obligé de voir ?

Moi : hein ! ?

Maud : t'es obligé de le regarder ?

Moi : oh non pas du tout non, tout marche bien [*je recouvre l'enregistreur avec une feuille de papier présente sur la table*]

Maud : [*rigolant nerveusement*], je peux pas là

Moi : [*rigolant*] ben non...mais c'est pas grave/ de toute façon, ça c'est vraiment/ enfin c'est pas tant du [Maud : je sais] ça cherche pas à être strict...

Maud : c'est toi qui m'intimide

Moi : [*je perche ma voix et parle avec entrain*] alors t'écoutais les Beatles à partir de 90 c'est ça [*je reprends une voix normale*] je suis pas un journaliste [*nous rigolons*]

Maud : [*silence*]...oh la non je peux pas le faire...je peux pas, il faut qu'on fasse autrement, il faut qu'on fasse une discussion/ ça tourne là ?

Moi : ouais ouais ça tourne là

Maud : pour moi, c'est une discussion normale, [Moi : ouais ouais] tu sais on discute on pourrait faire comme si on se connaissait pas...

Moi : /mais par exemple... /non non, justement le but/ le problème c'est qu'on se connaît...et c'est l'intérêt aussi. Alors moi je veux [*de façon décidée*] c'est quoi le rapport entre les Beatles et XTC quoi ? Comment ça se fait que t'es arrivée à XTC comment t'as connu XTC ?  
[...]

- « *t'es obligé de le regarder ?* »

L'activation de mon enregistreur engendre une crise. Sa présence physique que mes attentions et mes regards rendent tangible empêche mon amie de parler. L'introduction de ce tiers dans notre relation suffit à remettre en cause notre contrat tacite. Je doute un instant, mais laisse l'enregistreur en marche. Il n'est pas question d'ajourner cet entretien, pas pour si peu. L'enregistreur tourne, laissons le tourner. Pour endiguer ce que je crois être une résurgence de problèmes scolaires (comment répondre correctement aux questions posées ?), je mobilise mon argumentation déjà éprouvée : je ne teste pas une connaissance musicale ou même - de façon biaisée - une compétence linguistique, j'essaye d'obtenir des informations sur un parcours biographique et une pratique. Maud sait tout cela. Elle ne me laisse pas commencer mes explications. *Elle ne peut pas*. Sa nervosité et sa gêne ne sont pas uniquement référés au déclenchement de l'enregistreur et à l'activité ainsi déclarée :

- « *c'est toi qui m'intimide* »

La gêne provoquée par mon action sur l'enregistreur se déplace vers ma personne. Les nouvelles positions que cette situation distribue mettent à mal notre conversation. Mon attention est incommodante. Comment peut-elle me parler maintenant ? En m'attachant de cette façon à notre relation je libère un espace de possibles troublant. J'active un commerce biographique alors inédit, d'où la singulière proposition de Maud, solution potentielle pour contrer cet accès de gêne et retrouver les voies de la conversation :

- « *on pourrait faire comme si on se connaissait pas...* »

Il n'y a aucun jeu de séduction dans notre échange. Notre relation m'apparaît au contraire entretenir une certaine distance : elle se fait cordiale. Une ambiguïté dans nos rapports aurait permis à Maud de jouer sur le caractère extraordinaire et subversif de la situation. A

*contrario*, la solution qu'elle préconise souligne l'étrangeté ineffable de ma démarche. Mon volontarisme amical est incongrue. Il nous est gênant de reconnaître qu'on ne se connaît pas, et tout aussi gênant de montrer qu'on désire se connaître. Maud préfère suspendre la relation que mon enquête ethnographique cherche à investir. La solution est drastique : désavouer l'existence de notre amitié.

- « *non non, justement le but/ le problème c'est qu'on se connaît...et c'est l'intérêt aussi.* »

Je n'ai pas accepté cette proposition. Mon ethnographie repose sur la reconnaissance d'une relation. Cet investissement ne sert par l'affirmation d'une autorité interprétative mais nous permet de questionner la diversité des ressources mobilisées pour partager nos façons de vivre la musique. Je connais dans ses grandes lignes le parcours musical de mon amie et j'entends me servir de ces connaissances pour discuter avec elle de ce qu'elle écoutait et écoute comme musique. Mon statut d'anthropologue indigène se revendique dans ces moments d'indétermination : je suis un chercheur qui travaille dans le familier. La réaffirmation de notre relation est consacrée par ma référence à ce qu'elle écoute. Notre retour sur ce terrain commun (parler des Beatles et de XTC) est aussi une reconnaissance du chemin qu'il nous reste à faire pour nous connaître. Ma détermination engage sa prise de parole et notre conversation.

En lui proposant de faire un entretien quelques semaines auparavant j'ai signifié à mon amie le désir de l'entendre parler de ce qu'elle écoutait et écoute comme musique. Son adolescence par exemple : comment est-elle venue à la musique ? Comment a-t-elle découvert les Beatles et Paul Mc Cartney ? etc. D'un point de vue méthodologique et thématique rien ne devait distinguer cet entretien de ceux réalisés avec Stéphane et Thomas. Pourtant son existence et sa réalisation sont en partie liées à la singularisation progressive de son objet. Ainsi, mon attention pour Maud ne concerne pas simplement sa biographie mais un aspect singulier de son dispositif d'écoute. En effet, mon absence d'intérêt pour la musique de Paul Mc Cartney, liée il est vrai à de nombreux préjugés, m'a conduit spontanément à élaborer d'autres voies pour accepter et comprendre l'écoute de Maud, notamment sa propension à répéter un même morceau plus que de raison. Ainsi nos conversations autour de sa pratique se sont organisées au fil de notre relation autour de ce qu'elle appelle - et ce que nous appelons désormais ensemble - ses « petits moments ».

Cette expression suffit à activer notre relation. Elle me sert d'entrée dans sa façon d'aimer la musique. Nous essayerons de l'emprunter ensemble.

Maud s'attendait à ce que je la questionne sur ses « petits moments ». Ils sont l'objet même de notre entretien et en assurent la légitimité. Cette activité – *parler des petits moments* – nous est familière. Toutefois son enregistrement et sa conservation constituent une première qu'il était nécessaire de reconnaître :

[...]

Moi : alors, explique-moi ta théorie des moments ?

Maud : je l'attendais ! Qu'est ce que c'est oh la.....ben je sais pas c'est un... c'est une seconde dans un morceau qui va me ... ben j'ai l'impression que c'est le .... c'est le/ on peut pas mieux ! On peut pas composer quelque chose de mieux quoi. C'est vraiment le summum. C'est ce qu'il y a de mieux et moi ça me prend [*elle met ses mains sur sa poitrine*] et très souvent... comme je te l'ai dit tout à l'heure, j'ai l'impression que c'est toujours la même chose, finalement, les petits moments se ressemblent sans obligatoirement que ça soit les mêmes notes quoi, mais te dire ce que ça fait... ça prend là ouais j'adore...

[...]

- « *alors, explique-moi ta théorie des moments ?* »

Ma question mobilise un ensemble d'expériences partagées. Maud m'a familiarisé avec ses « petits moments ». S'il nous semble à tous deux difficile de les définir, il est possible d'en produire de nombreux exemples. Ainsi, mon amie m'a *montré* à différentes reprises ses « petits moments ». Ses commentaires sont ponctuels et se font le plus souvent sur un mode déictique. De la musique passe, Maud m'indique s'il va y avoir un « petit moment » - *elle éveille mon attention* - ou l'instant précis où va se produire ce « petit moment » - *je dois attendre qu'il arrive en prêtant attention à mon écoute* - ou si ce « petit moment » vient de se produire - *elle m'engage à revenir sur mon écoute*. Ces jeux de langage m'ont permis d'expérimenter le savoir de mon amie. Singulièrement ces exercices servent d'apprentissage à l'emploi même de cette expression en mettant à l'épreuve sa grammaire : ses implications et son inscription. Avec une félicité peu concluante nous avons répété certains de ces jeux de langage durant notre entretien. Maud m'a fait écouter plusieurs

morceaux de musique dans lesquelles elle identifiait à la seconde près ses « petits moments ».

L'étude des savoirs nécessaires à la reconnaissance de ces « petits moments » engage une anthropologie performative : un travail sur la matière même de notre « vivre ensemble ». Suis-je capable de reconnaître les « petits moment » de Maud et de les partager avec elle ? Est-ce que je peux en reconnaître dans ma propre pratique et vous les faire partager ? Est-ce que je peux vous faire reconnaître vos « petits moments » ? Ne pouvant pratiquer avec vous les jeux de langage que nous réalisons avec Maud je nous intéresserai au travail d'explicitation ouvrant notre échange sur les « petits moments ». La performance mérite d'être appréciée : comment chercher et partager ces « petits moments » sans en produire un seul exemple ?

Maud : [...] ben je sais pas c'est un... c'est une seconde dans un morceau qui va me ... ben j'ai l'impression que c'est le .... c'est le/ on peut pas mieux ! On peut pas composer quelque chose de mieux quoi. C'est vraiment le summum. C'est ce qu'il y a de mieux et moi ça me prend [*elle met ses mains sur sa poitrine*] [...]

Il ne peut y avoir meilleure entrée pour notre recherche que celle choisie par mon amie – toute autosatisfaction mise à part. Pour reconnaître ces « petits moments » il nous faut estimer leur valeur et, à cette fin, accorder notre sens du remarquable (Cavell 1996 : 317). Ces « petits moments » constituent pour Maud un « *summum* », un « *summum* » dans la composition d'un morceau et un « *summum* » dans son vécu. Cette façon de distinguer ses « petits moments » engage une distinction dans le panel d'émotions et de dispositions que nous recherchons et attendons en nous liant à la musique. La compréhension de cette notion va de paire avec leur comparaison et leur évaluation. Qu'est ce que nous entendons par *aimer la musique* ? Aimez-vous avoir peur, être stressé, être triste ? Les catégories cinématographiques et les attentes qui leur sont associées (film d'horreur ou d'épouvante, drame, comédie, thriller, etc.) suggèrent ce que peut nous offrir la musique et ce que nous pouvons lui demander. Que recherchons-nous en écoutant de la musique ? Qu'attendons-nous quand nous écoutons de la musique ? Quels *états, sentiments, impressions, attitudes, énergies*, etc. aimerions-nous expérimenter ? Comment la grammaire de ces « objets » singuliers nous engage-t-elle dans une pratique musicale ?

Maud cherche des « petits moments ». Quand est-il pour vous ? Cherchez-vous ce genre de « *summum* » ? Votre possible absence d'intérêt pour ces sensations fugitives et violentes recherchées par mon amie ne conteste pas leur existence. C'est ce qu'elle m'indique explicitement. Ses « petits moments » sont notables avant d'être remarquables. Ses « petits moments », ou plutôt *ces* « petits moments » clament leur réalité. De fait nous pouvons et nous devrions les trouver. Comment positionner nos écoutes pour reconnaître nos « petits moments »? Mon amie se sert du chant pour se remémorer leur position. De même, dans sa pratique quotidienne, lorsque Maud répète l'écoute d'un morceau, il est rare qu'elle n'y joigne pas sa voix. Elle chante très bien (avec un certain humour) et éprouve un réel plaisir à le faire. Ce rapport à l'écoute qu'elle expérimente par le chant densifie sans troubler notre projet de partager ses « petits moments ». Il nous faut le remarquer, nous pouvons avoir des « écoutes chantées » ou des « écoutes dansées »<sup>71</sup> et vivre de façon réflexive nos « petits moments ». La suite de notre échange nous offre un complément d'informations :

[...]

Moi : y a que quelques, y a pas, tout les morceaux n'ont pas des moments déjà

Maud : ah non... ah non non...

Moi : ...y en a que quelques uns...

Maud : ...Paul Mc Cartney en a vachement.

Moi : C'est un, c'est un petit passage dans la chanson ?

Maud : ouais même un passage c'est beaucoup trop, c'est enfin une seconde [Moi : ouais] c'est une note enfin je sais pas [...]

---

<sup>71</sup>Le chant et la danse se constituant à la fois comme des commentaires sur nos écoutes et des façons de s'ajuster au plus près de la musique.

[...]

Maud : je sais que je suis dans l'excès quand même, je peux l'écouter jusqu'à 10 fois de suite. Pourquoi ben parce que je la trouve hyper bien et voilà...je sais pas pourquoi, mais c'est vrai qu'après je m'en lasse par contre...

Moi : ...c'est vrai ? tu t'en lasses plus vite...

Maud : ...à chaque fois c'est pareil ouais, à chaque fois au bout d'un moment je retrouve plus, d'ailleurs je crois que le petit moment s'éteint à force [Moi : ah oui] je crois ouais, certains morceaux que j'ai trop écouté et du coup ben...ouais je m'en lasse ...voilà quoi...

Moi : quand tu y reviens un peu plus tard ça te re/

Maud : oui, si/ ça revient si tu laisses...

Moi : ...un petit temps...

Maud : ...ouais carrément.

Moi : Et les Beatles ils ont toujours gardé ce.....bonne durée de vie, quoi enfin...

Maud : ouais c'est clair, y'a tellement de morceaux aussi que j'aime, y a tellement de trucs, voilà eux ils ont vachement d'album et.....ouais, les Beatles, toujours, toujours et à vie, j'arrêterai jamais.

Moi : *forever*

[...]

Les informations échangées dans ces deux séquences peuvent nous permettre de compléter notre grammaire. Ces « petits moments » peuvent être localisés précisément : ce sont des événements reconnaissables, d'une durée très brève. La manifestation de ces « petits moments » a quelque chose d'un peu brutal. Il s'agit d'un effet : un effet physique indissociable d'un effet musical. Tous nos morceaux de musique ne disposent pas de « petits moments ». Toutefois, on peut en trouver dans plusieurs morceaux d'un même compositeur. Leur reconnaissance et leur désignation comme telle sont indissociables

d'une écoute. Ces « petits moments » font « *une* différence », une « différence » dans un morceau comme une « différence » dans son vécu. Leur existence se comprend dans cette matière sensible. Leur « durée de vie » est naturellement limitée : une écoute répétitive contribue à les épuiser.

- « *je crois que le petit moment s'éteint à force* »

La signification de ce phénomène par Maud mérite d'être remarquée. La disparition d'un « petit moment » est progressif et n'est pas définitif. Cet épuisement a quelque chose de naturel. Ces « petits moments » semblent trouver dans nos vies leur matière et leur condition. Leur extinction attendue nous renseigne sur la félicité de notre projet de recherche. Nous ne choisissons pas de trouver ces petits moments, ils sont là ou non. Ils peuvent disparaître comme ils peuvent réapparaître. La pratique de mon amie semble avoir pour but cette recherche et cette extinction des « petits moments ». Maud épuise des effets. J'ai noté à différentes reprises sa tendance à écouter les morceaux qu'elle découvre et quelle aime de façon répétitive. Cette pratique concerne notamment les morceaux qu'elle télécharge sur Internet. *Kazaa*<sup>72</sup>, par exemple, un logiciel d'échange *peer to peer* de fichiers mp3<sup>73</sup> (entres autres), lui permet d'investir dans un temps relationnel complexe son amour de la musique. Elle retrouve les morceaux qu'elle écoutait plus jeune et réactive des « petits moments » disparus jusqu'à les épuiser à nouveau : une façon de se rechercher et de se retrouver dans sa musique. Cette pratique réalise ces « petits moments » comme un critère de catégorisation : il est possible de compiler les morceaux de musique en fonction de leur présence. Le rapport entre cette possibilité et la passion que Maud porte aux Beatles nous renseigne sur l'« histoire naturelle » de cette recherche des « petits moments ». Les Beatles se proposent comme un répertoire inépuisable de « petits moments ». Maud peut se promener dans leur discographie et sélectionner au grès de ses humeurs et de ses envies les titres qui l'intéressent. D'une certaine façon, les Beatles redoublent le projet même de *recherche* de mon amie. Aussi, pour pousser à ses limites notre investigation, nous pourrions imaginer les différentes généalogies musicales réalisables à partir des Beatles, de

---

<sup>72</sup> Je n'ai pas eu l'occasion de réaliser une enquête poussée sur les usages des logiciels de recherche de musique sur Internet, sur leurs catégories, sur les usages de logiciels de lecture de mp3 comme Winamp ou Musicmatch et leur système de *playlist* ou de *library*. Ce manque est un des plus importants de cette recherche qui revendique pourtant une absence totale de prétention à la complétude. Il me faut pourtant noter qu'une des applications possibles de cette recherche porte précisément sur les perspectives offertes par ces pratiques multimédias.

<sup>73</sup> Format de compression utilisé conventionnellement pour échanger des fichiers sons.

Paul Mc Cartney et de cette recherche de « petits moments » et générer un certain nombre de catégories musicales pour augmenter l'efficacité de notre recherche.

Nous pourrions espérer atteindre un terrain sur lequel notre analyse pourrait s'ancrer définitivement. Une façon d'assurer à cette investigation grammaticale une accroche au monde. Ainsi, nous pourrions répertorier les procédés musicaux associés à ces « petits moments ». A titre d'exemple : une entrée de voix, une entrée d'instrument, un pont, un break, une seconde voix en tierce ou en quinte, une reprise du thème avec un changement de ton (d'un ton ou d'un demi-ton), une prononciation ou une inflexion particulière des paroles, un aspect répétitif de la mélodie ou de l'accompagnement (basse par exemple) qui est soudain isolé *et cætera*. De façon symétrique, nous pourrions répertorier les effets physiques associés à ces « petits moments » : chaire de poule sur tout le corps (notamment les avant-bras et les cuisses), vagues de frissons sur l'échine, picotement au niveau de la nuque, effet d'hyperventilation, respiration haletante ou soudainement profonde, soudaine montée de larmes, contraction des zygomatiques *et cætera*. Ces deux listes réalisent par l'absurde ce que nous manquons en renonçant à prendre au sérieux cette notion de « petits moments » notamment en cherchant un degré d'analyse nous permettant de toucher ce qui est désigné par cette catégorie. L'activation d'un jeu de langage en termes de *causes* et d'*effets* court-circuite ce que réalise dans un seul et même élan le savoir de mon amie. Il nous faut accepter d'accorder nos points de vue sur son « summum » et nous en remettre à notre recherche, à son mouvement et aux critères qu'elle nous a permis de générer sans quoi nous ne parviendrons pas à partager ses « petits moments » :

« Si décidément, en faisant usage de critères, nous ne mettons pas en relation un comportement et quelque chose d'autre (mais considérons en quelque sorte ce « quelque chose d'autre » comme *inhérent* à ce que nous appelons le comportement), *qu'est-ce donc que nous mettons en relation* par le moyen de critères, quel est le *quelque chose d'autre*, et quel moyen avons-nous de « le prendre » ? Voici ce que je répondrais : les critères rendent compte simultanément de ce que fait quelqu'un et de ce qui se passe en lui. Ou, mieux : ils rendent compte de *ma* propre relation à ce qui se passe en lui. – Il faut préciser encore : les critères sont les termes dans lesquels *je relate ce qui se passe*, donc y donne sens, en produisant l'histoire, en disant « ce qui vient avant et après ». Ce que je nomme quelque chose, ce que je compte comme quelque chose, est fonction de comment je le ra-compte (le raconte).

Et raconter, c'est compter. Il est peut-être difficile de montrer que le langage se tisse ici d'un peu plus que du va-et-vient du hasard. » (Cavell 1996 : 154)

La grammaire de ces « petits moments » et les critères nécessaires à leur reconnaissance engagent un ensemble d'accord dans des façons de vivre la musique, des façon de chercher des « summum » pour reprendre l'expression de mon amie. La condition de cette grammaire est humaine, elle est intime et ouverte au scepticisme. Le projet que j'ai fait nôtre rend compte de ce que nous investissons de « nous-même » dans la recherche de l'autre :

« Comme dans le cas de l'accord politique, je suis ramené à moi-même, à la recherche de ma position et de ma voix. C'est cette quête – ou sa difficulté – qui constitue simultanément la rationalité *et* la communauté. » (Laugier 1999a : 204)

C'est dans cette recherche de l'autre, cette envie et ce désir de connaître que s'élaborent nos communautés de vie. La relation se fait tension, le mouvement de la recherche ne peut se suspendre : les conventions qui nous lient nous engage à nous mettre et à nous remettre en convention. J'ai cherché à partager les « petits moments » de Maud et je cherche toujours à les partager. J'espère vous avoir impliqué dans cette recherche en cours et vous avoir prêté l'amour nécessaire.

## Écouter les images de Jean-François :

---

J'ai cité à différentes reprises des extraits de ma conversation avec Jean-François, Anne et Thomas. J'ai concentré notre attention sur les propos du père de mon ami. Ainsi, j'ai discuté son énoncé « *c'est de la techno, ... pure* » et son intérêt pour la « *cosmic music* ». Ce faisant, j'ai développé un effet en termes de *personnage*<sup>74</sup>. « Jean-François » comme « Maud » ou « Stéphane » participent de ma fiction d'écrivain. L'existence de ma voix d'auteur est dépendante de ma capacité à rendre vraisemblable dans le texte leur existence hors du texte. En considérant les citations qui leur sont consacrées il est possible de court-circuiter la linéarité de cette investigation. De cette façon « Jean-François », « Stéphane » ou « Monique » peuvent vous servir d'entrée dans ce texte. Les turbulences créées par la mise en relation des différentes analyses (textes) qui leur sont consacrées servent l'incarnation de leur voix.

Je souhaiterais développer cette fiction (affranchir les voix de mes interlocuteurs de leur parole et de leur inscription textuelle) pour témoigner d'une expérience singulière. Il ne s'agit pas cette fois-ci de mettre en question notre *désir de connaître*. Singulièrement, la position que nous occuperons se fait la contrepartie de celle que nous avons occupée en cherchant à partager les « petits moments » de Maud. L'expérience que nous ferons concerne un savoir élaboré par Jean-François sur sa pratique : une façon d'écouter de la musique pour trouver des images. J'aimerais vous intéresser au travail d'analyse qu'il entreprend en nous parlant à son épouse, son fils et moi. Pour cela nous (vous et moi) laisserons sa voix investir l'espace nous séparant. Revenons sur cette soirée d'octobre de l'année 2001 et sur ma conversation enregistrée avec Thomas et ses parents. La position que nous occuperons est transversale. Je juxtaposerai un ensemble de séquences en respectant leur chronologie. L'extrait présenté introduit le travail d'explicitation filé par le père de mon ami le long de notre discussion :

Jean-François : [...] j'écoute pas de la musique, j'écoute pas vraiment de la musique, mais quand j'ai envie d'écouter de la musique, pour me détendre, il faut que je me
---

---

<sup>74</sup> Nous pouvons également y trouver un effet en terme de « cas » développé notamment par la psychologie mais également par l'ethnométhodologie cf. Le cas *Agnès* chez Harold Garfinkel (Garfinkel 1967 : 116-185).

mette un disque sur lequel je puisse mettre des images. Soit des images, parce que je les ai déjà vu par exemple... Je suis capable de réécouter par exemple... *La Nuit sur le Mont Chauve* de Moussorgski, parce que j'ai vu le dessin animé de Walt Disney *Fantasia*.

Anne : Vous l'avez vu *Fantasia*

Moi : Non je l'ai pas vu

Anne : Ça c'est à voir

Jean-François : C'est extraordinaire/ ça veut dire que quand je me passe cette musique là je revois les images que j'ai vu, quand j'étais beaucoup plus jeune. Ça c'est parce que je vois des images que je suis... ou je regarde un opéra ou je vais à l'opéra ou voilà... Ou alors c'est que je suis capable de construire mes images moi-même, je pense par exemple à...les trucs de *Tangerine Dream* - Klaus Schulze, je suis capable, parce que j'ai lu aussi beaucoup de bouquins de science-fiction, de faire un paysage propre sur la musique et que ça ça me... ça me fait... Je prends un autre exemple, j'ai une oreille qui apprécie plus les basses que les aiguës, donc c'est un petit peu pour ça que j'aime la musique russe, la musique chantée russe...

Anne : *Les vêpres* de Rachmaninov...

Jean-François : ... *Les vêpres* de Rachmaninov, *Yvan le terrible* etc. et peut être que c'est encore plus précis parce que bon pour moi c'est le film d'Alsenstein *Yvan le terrible*... Je vois toujours...j'ai besoin d'images. Pour que la musique me dise quelque chose il faut que je mette des images derrière, autrement, je l'écoute comme le commun des mortels et ça me fait... je suis capable d'écouter n'importe quoi.

[...]

Les analyses et les interprétations que je produirai n'ont pas pour ambition de se substituer aux analyses et aux interprétations de Jean-François. La félicité de cet échange s'étend à sa lecture. Les explications qu'il nous fournit se suffisent. De ce point de vue, l'extension textuelle proposée a valeur de *prise de note*. L'enjeu de cette activité est de nous rendre *opérationnel* le savoir explicité par le père de mon ami. Pour ce faire, je redoublerai son travail de catégorisation et nous intéresserai aux corrélations signifiées entre la

singularisation de sa pratique et le choix de ses disques. Le père de Thomas dramatise en trois temps sa prise de parole en mettant en cause son objet :

- « *j'écoute pas de la musique, j'écoute pas vraiment de la musique, mais quand j'ai envie d'écouter de la musique* »

Jean-François investit une problématique concernant l'*écoute* de la musique. Il disqualifie puis réhabilite sa propre façon de faire pour y révéler ce qu'il y investit. De ce point de vue la cohérence de cette séquence mérite d'être appréciée. Sa clôture éclaire en effet l'enjeu de cette rhétorique :

- « *Pour que la musique me dise quelque chose il faut que je mette des images derrière, autrement, je l'écoute comme le commun des mortels et ça me fait... je suis capable d'écouter n'importe quoi.* »

Notre interlocuteur souligne par deux fois (avant et après) les conditions d'intelligibilité de sa pratique et des savoirs qui lui sont référés. Il nous rappelle comment sa pratique se comprend : son écoute est remarquable quand il peut associer des images à la musique, son vécu musical se fait et se discute dans ce cadre. Le père de Thomas distingue deux types d'association musique/image. La première corrélation se vit sur le mode du souvenir. Elle nécessite une première écoute, fondatrice, où l'association entre musique et image est consacrée. Jean-François est témoin d'un mariage qu'il célébrera désormais par son écoute. La seconde corrélation se vit sur un mode constructiviste et engage une autre activité : la lecture de romans de science-fiction. Dans ce cas là, le père de mon ami s'occupe de réaliser les images nécessaires à son écoute.

Ces deux façons de procéder impliquent un travail de sélection discographique. Les catégories musicales servant cette recherche de disques méritent d'être distinguées. Mon interlocuteur cherche des disques de *cosmic music*. Leur écoute ne nécessitant pas de souvenirs, n'importe lequel peut virtuellement faire l'affaire<sup>75</sup>. Mon interlocuteur s'intéresserait également aux musiques de films et aux musiques d'opéra deux types de

---

<sup>75</sup> Cet usage de la catégorie *cosmic music* mérite d'être considéré à l'aune de la séquence précédemment étudiée et des questions développées sur la représentativité de sa pratique. Nous pourrions ainsi proposer au père de Thomas de chercher des disques de techno pour réaliser son écoute imaginative.

production qui, dans leur réalisation en tant que *musiques de films* et *opéra*, redoublent le rapport image/musique qu'il recherche. Pour trouver un disque dans ces catégories, il fait cependant appel à des souvenirs : un film ou un opéra qu'il a déjà vu. De ce point de vue, Jean-François ne découvre pas ces disques, il les réécoute. Cette pratique motive une question triviale : le père de Thomas ne peut-il pas écouter une *musique de film* sans avoir vu le film concerné ou écouter un *opéra* sans le voir ? Sachant que tout comme pour la *cosmic music*, il pourrait être capable d'élaborer lui même ses propres images sur ces musiques qui ont, le plus souvent, été composées pour être mises en image. Cette problématique met en cause le caractère *conventionnel* du rapport image/musique réalisé par Jean-François, problématique qui comme nous le verrons traverse sa pratique.

- « *Je prends un autre exemple, j'ai une oreille qui apprécie plus les basses que les aiguës, donc c'est un petit peu pour ça que j'aime la musique russe, la musique chantée russe... »*

Les critères produits par le père de mon ami pour trouver ce qu'il aime – des musiques où il peut mettre des images - peuvent se combiner. Ainsi, il souligne au cours de son exposé une sensibilité pour les basses. Sa sélection de disques croise et hiérarchise différents points d'intérêt. Il peut réunir un ensemble de disques sur lesquels mettre des images puis y sélectionner ceux dont les basses peuvent faire l'objet d'une attention particulière. De même il peut réunir les titres disposant de basses remarquables et y chercher les morceaux lui évoquant des souvenirs ou lui permettant de construire ses images. Cette combinaison et les possibilités qu'elle suggère ne semblent pas débrider son investigation catégorielle : la relation image/musique demeure la condition *sine qua non* de son écoute. L'ouverture et la clôture de notre séquence consacre cette condition : cette relation constitue le lieu de référence et d'évaluation de son activité. Elle en assure l'existence discursive. Plus avant dans notre discussion, Jean-François revient sur l'histoire de cette attention pour l'association image/musique :

[...]

Jean-François : ...à la fois chef d'orchestre et joueur de violoncelle, Pablo Casals c'est un type extraordinaire. Y'a des vieux disques que mon père me passait, où on l'entendait à la fois diriger, se racler la gorge parce que qu'il fumait la pipe en même temps et jouer du violoncelle de façon extrêmement belle, *El Canto De los cells* ou

comment ça s'appelait l'autre... *Sardane* ou je sais plus quoi [...] ... mais parce que il y avait aussi... Parce que je l'écoutais de façon attentive parce que mon père me demandait de l'écouter de façon attentive, je mettais déjà des images derrière. Pour moi la musique doit être figurative. J'ai besoin de voir quelque chose... en même temps que la musique. Et ça c'est... j'avais un prof de musique quand j'étais en seconde ou troisième qui nous faisait travailler sur ce que nous... ça nous disait, c'est à dire que...

Anne : « *Qu'est ce que vous imaginez ?* »

Jean-François : Voilà, il disait :

- *PO POM !!*

- *c'est un coup de tonnerre /*

- *non c'est pas un coup de tonnerre, c'est PA PING !!*

donc il fallait que ça nous dise quelque chose. J'ai dû avoir cet apprentissage là. Et il fallait que... et la musique d'ailleurs elle veut bien dire quelque chose, il faut bien que quelque chose... c'est pas...

Anne : ...Mais de toute façon chacun à son sens...

Jean-François : ...le bruit il faut bien qu'il envoie quelque chose quoi il faut... c'est pas pour écouter du bruit il faut bien qu'on se fasse une idée derrière... C'est comme ça que je l'ai... que je l'ai vécu moi. C'est... j'ai écouté la musique classique et c'est peut-être... Casals qui m'a amené à la musique où je ... où je voyais quelque chose.  
[...]

- « *mais parce que,...* »

L'analyse que Jean-François réalise sur sa pratique le conduit à soulever un questionnement sur sa genèse et sa généalogie. Deux figures sont impliquées dans cette histoire d'apprentissage : son père (notre Jean-Pierre) et un professeur de musique. A ces deux instructeurs sont associés deux méthodes d'enseignement : deux injonctions à

l'écoute que nous étudierons comme deux jeux de langage. L'enseignement de Jean-Pierre et son influence sur la pratique actuelle de Jean-François ne peuvent être compris sans une référence à Pablo Casals. Ce rôle de héros fondateur attribué au violoncelliste est consacré explicitement par le père de Thomas (« *C'est... j'ai écouté la musique classique et c'est peut-être... Casals qui m'a amené à la musique où je ... où je voyais quelque chose.* »). Il s'agit bien d'une trinité : Jean-Pierre, Jean-François et Pablo Casals. Le père demande à son fils d'écouter attentivement le violoncelliste. Cette injonction va susciter chez Jean-François une envie de voir. Consacrant par la même cette généalogie, intéressons-nous à ce passage d'une écoute attentive à une recherche d'images. Projetons-nous dans la fiction qu'il nous propose. Le jeune Jean-François n'avait pas alors de souvenirs ou d'images issus de ses lectures à associer à cette musique. Comment en est-il donc venu à réaliser cette relation image/musique comme la condition même d'une pratique musicale signifiante ? Le souvenir d'écoute évoqué ouvre une hypothèse praticable :

Jean-François : [...] Y'a des vieux disques que mon père me passait, où on l'entendait à la fois diriger, se racler la gorge parce que qu'il fumait la pipe en même temps et jouer du violoncelle de façon extrêmement belle [...]
--

Cette description s'intéresse à des actions. En aveugle, elle réalise par l'écoute une dimension spatiale et ouvre des perspectives visuelles. Jean-François entend Pablo Casals en train de faire : de « *diriger* », de « *se racler la gorge* », de « *jouer* » et même de fumer. Le maître est assis et fait de la musique avec son violoncelle, son archet, son orchestre et sa pipe. Ses raclements de gorge sont autant de traces attestant de la réalité de cette image. A guetter le grincement d'une chaise ou les toussotements du maître, l'attention concentrée du jeune Jean-François s'est peut-être absorbée et abîmée dans un univers de détails pour finalement s'attacher à cette recherche de quelque chose « derrière » la musique, en l'occurrence Pablo Casals, plus tard des images. Cette hypothèse m'est inspirée d'une expérience parente. Une gêne éprouvée à l'écoute d'un enregistrement du *clavier bien tempéré* de Bach joué par Glenn Gould. Cette gêne m'est apparue à sa disparition. Après quelques écoutes, j'ai remarqué que ledit musicien marmonnait en jouant. Avant de tirer sur le pianiste, je n'étais pas en mesure de localiser et d'accuser cet effet parasite. Je ne pouvais admettre la présence d'une voix « dans ce disque ». *A posteriori*, il me semble avoir ressenti une présence, un auditeur fantomatique chantonnant de façon agaçante entre ses dents, expérience pour le moins troublante quand on est seul et que naturellement je me

serai alors empressé de refouler. Désormais accroché par ce détail, j'apprécie l'*effet de réel* propre à la découverte de cette trace de musicien. Je n'écoute plus du Bach, j'écoute Glenn Gould. Pas un grand *nom* du piano, mais un corps qui chante en jouant comme un jazzman qui improvise ; une voix étouffée qui participe aussi manifestement d'une présence que le public gigantesque et chantant d'un concert enregistré de Metallica. Une matière corporelle que je ne prêtais pas *a priori* à « un disque de Bach ». Cette expérience offre un écho fictif à l'expérience du jeune Jean-François cherchant les bruits et la musique de Pablo Casals. Le rapport au réel produit par la découverte de détails motive une grammaire liée à l'espace et à la position des corps. Cette grammaire nous informe sur la nature du rapport musique/images recherché par Jean-François.

Le jeu de langage du professeur de musique nous est familier. Du moins il l'est pour Anne qui en assure pour nous la voix :

- « *Qu'est-ce que vous imaginez ?* »

Le professeur vous demande ce que vous voyez quand vous écoutez un morceau de musique. De fait, il vous faut chercher quelque chose à voir. Ce mode d'apprentissage, tel qu'il est présenté par Jean-François, suppose une évaluation. Une possibilité, par exemple, de distinguer comment est représenté musicalement un coup de tonnerre. Une nouvelle fois, il nous faut interroger le caractère *conventionnel* des corrélations recherchées par le père de Thomas. En effet, ses façons d'associer musiques et images sont court-circuitées par l'occasion offerte par le professeur : pouvoir voir des images *correspondantes* à la musique indépendamment d'un souvenir ou d'un travail de construction inspiré par des lectures. D'une certaine façon, le professeur de musique rend compte d'une possibilité ouverte indéfiniment que la pratique de Jean-François, à sa façon, refuse. Le père de Thomas tire la morale de cet enseignement en évacuant cette possible contradiction. Comme tout élève normalement rétif à son dressage, il fait d'une directive une direction :

- « *donc il fallait que ça nous dise quelque chose. J'ai du avoir cet apprentissage là.* »

Cette hypothèse concernant les fins de son éducation aboutit à la formulation d'une forme de credo. Jean-François réaffirme la nécessité d'un sens et y trouve ce qu'il recherche

- « *il faut bien qu'on se fasse une idée derrière* »

Le « *il faut bien* » utilisé à plusieurs reprises par le père de Thomas se parle comme un *claim* cavellien : il met en jeu la rationalité de sa pratique et en appelle à la communauté (Cavell 1996). Comme Jean-Pierre, Jean-François recherche la reconnaissance d'un minimum nécessaire, un énoncé pour un *accord mineur* :

- « *et la musique d'ailleurs elle veut bien dire quelque chose, il faut bien que quelque chose...* »
- « *le bruit il faut bien qu'il envoie quelque chose quoi* »
- « *il faut bien qu'on se fasse une idée derrière* »

Cette recherche d'un énoncé satisfaisant motive notre conversation. Refuser de prendre part à cette activité ouverte par le père de mon ami, c'est refuser de faire valoir sa façon de vivre la musique et s'exclure du monde investit par Jean-François. Cette mise inhérente à ces positionnements pour *la musique* révèle la condition naturellement politique de nos pratiques.

[...]

Jean-François : C'est vrai que... je reviens sur...on aime bien par exemple la musique du monde arabe que ça soit le luth du Yémen ou/ etc. [...] parce que quand je l'écoute je suis transposé dans le lieu où on la chante, et je vois un minaret, une mosquée et un paysage donc pour moi la musique a un certain potentiel vital de transe, c'est comme un bouquin, ça me trans/ ça me met quelque part où on la chante

Thomas : ça peut être des souvenirs aussi...

Jean-François : ...ça peut être des souvenirs...

Anne : ...c'est sûr...

Jean-François : ...ça me rappelle quelque chose...

Anne : La musique peut être très très liée à des souvenirs.

Jean-François : Donc c'est pour ça que la musique classique je l'écoute mais, si je l'ai pas visualisée une fois... bon je dirai à la limite une musique qui me dit parce que elle porte bien son nom c'est les *Quatre saisons* de Vivaldi. Parce que quand on écoute on voit, on arrive à percevoir derrière le rythme, on arrive à percevoir que c'est l'été, l'automne, l'hiver, le printemps parce que il y a... ou la tristesse ou l'allégresse etc. il faut que ça représente quelque chose.

Anne : Quand même chez toi c'est important !

Jean-François : Chez moi c'est excessivement important..

Moi : Et pour vous c'est...

Anne : Moi j'ai pas besoin que ça me... oui forcément de toute façon ça suscite toujours des tas de choses la musique c'est quand même une sensibilité particulière mais j'ai pas besoin que ça m'évoque quelque chose de figuratif. Moi j'en ai besoin pour mon bien être, pour mon équilibre, comment dire ... oui j'aime écouter la musique qui me plaît, j'en ai besoin je crois que je serais très malheureuse si je ne pouvais plus du tout écouter de la musique, je crois que ça me manquerait beaucoup, c'est quand même quelque chose d'important [...]

- « *C'est vrai que... je reviens sur...* »

Le père de Thomas reprend pour la troisième fois son travail d'analyse. Après avoir produit une grammaire et questionné sa genèse, il va souligner les cas limites de sa pratique et mettre en cause par là même sa cohérence et son ouverture au partage. Jean-François ouvre ainsi son investigation discographique à une nouvelle catégorie musicale, la catégorie *musique du monde arabe*. Comment situer cette catégorie au regard des pratiques distinguant son rapport à l'opéra, aux musiques de films et à la *cosmic music* ? Rappelons-nous ses façons de faire :

1- Ecoute imaginative / parce que je suis capable de mettre des images derrière \ *cosmic music (techno ?)*

2- Ecoute souvenir (réécoute)/ parce que j'ai déjà vu les images \ *opéra, musique de film*

L'écoute de la *musique du monde arabe* permet au père de Thomas de mobiliser des images dont il dispose déjà. Elle le ramène dans des lieux où il a vécu durant son enfance et a été avec son épouse et son fils au cours de ses différents voyages. Jean-François associe l'effet propre à son écoute de la *musique du monde arabe* à une capacité générique de la musique à le transporter dans des paysages, capacité qu'il compare à celle du roman. Il s'agit cependant de lieux où il a déjà été et non de lieux imaginaires qu'il élaborerait à partir de fictions comme pour la *cosmic music*. Cette écoute de la *musique du monde arabe* constitue, il faut le remarquer, un premier cas limite. Nous nous trouvons à l'intersection des deux modes d'association musique/image promus par Jean-François. En effet, les images qu'il associe à cette musique ne sont pas liées à une première écoute fondatrice, ni à un travail d'*imagination*. Le père de Thomas revisite ses souvenirs en s'intéressant à une musique catégorisée géographiquement et culturellement : la *musique du monde arabe*. Cette façon de faire révèle la dimension redondante de l'association musique/image recherchée par Jean-François et le rapport problématique qu'il entretient avec l'activité même consistant à lier des images à la musique.

Ce premier cas limite provoque une intervention de Thomas et motivera un accord consacrant la reconnaissance d'un fond anthropologique commun aux pratiques musicales familiales :

[...]

Thomas : ça peut être des souvenirs aussi...

Jean-François : ...ça peut être des souvenirs...

Anne : ...c'est sûr...

Jean-François : ...ça me rappelle quelque chose...

Anne : la musique peut être très très liée à des souvenirs.

[...]

Revenons sur ce qui est échangé dans cet accord en cinq temps. Thomas souligne l'importance d'un rapport en le présentant comme un développement du cas présenté par Jean-François : « *ça peut être des souvenirs aussi* ». Son assertion est ratifiée par son père qui en reprend l'énoncé tout en lui soustrayant la redondance possibiliste que lui prête l'adverbe « aussi » : « *ça peut être des souvenirs* ». Cette ratification est elle-même confirmée par Anne avant d'être à nouveau référée par Jean-François à sa propre pratique, renvoi égocentrique qui sera court-circuité par l'assertion généralisante et conclusive de son épouse : « *la musique peut être très très très liée à des souvenirs* ». Après avoir été manipulé par l'ensemble de la famille cet énoncé peut servir d'accord mineur :

- La musique ça peut être liée à des souvenirs.

Pour notre collection personnelle après « *la musique c'est pas fait pour* », et « *il faut bien que la musique* », nous avons « *la musique ça peut être* » une potentialité ouverte après une impossibilité logique et une nécessité sémantique.

Cet accord, comme Anne le révélera par la suite, contient déjà les différences partageant nos protagonistes. Par souvenir, Jean-François attend de la musique qu'elle lui rappelle des images : celle d'un film ou d'un opéra qu'il a vu par exemple. Cette acceptation est restrictive. Jean-François, conscient des implications de son acceptation introduit une exception dans sa façon de faire, une exception qui lui permettra de réaffirmer une règle.

Jean-François : [...] bon je dirais à la limite une musique qui me dit parce que elle porte bien son nom c'est les quatre saisons de Vivaldi. Parce que quand on écoute on voit, on arrive à percevoir derrière le rythme, on arrive à percevoir que c'est l'été, l'automne, l'hiver, le printemps parce que il y a... ou la tristesse ou l'allégresse etc. il faut que ça représente quelque chose. [...]
--

Jean-François reconnaît explicitement l'existence d'une « *limite* ». En effet, il peut mettre des images sur les *Quatre saisons* de Vivaldi sans avoir eu une première écoute consacrant une association musique/image. Cette possibilité est assurée par le nom même de ce qu'il écoute. Autrement dit, le nom conventionnellement attribué à cette œuvre de Vivaldi assure la réalisation des images nécessaires à son écoute. De ce point de vue, nous

pourrions aller au devant des besoins de Jean-François et lui proposer une nouvelle catégorie musicale qui viendrait s'ajouter aux catégories qu'il utilise pour trouver sa musique : « les musiques qui portent bien leur nom ». Nous pourrions sûrement trouver des *titres* pour Jean-François et lui proposer des perspectives d'écoutes. De même ne pourrions-nous pas, avec lui, renommer ses musiques de façon à leur produire des images indépendamment des souvenirs qu'il leur prête ? Cette écoute des *Quatre saisons* me semble exploiter ce que l'enseignement proposé par le professeur met à jour : une possibilité toujours ouverte de pouvoir faire correspondre un référent à la musique<sup>76</sup>. Pour terminer, au risque d'ôter son caractère d'*exception* au *Quatre saisons*, Jean-François spécifiera une dernière fois la logique au cœur de sa pratique.

- « *Il faut que ça représente quelque chose* ».

Jean-François consacre la fonction figurative de la musique sans pour autant se soucier des questions soulevées par sa façon de choisir ses images. Sa pratique se fait une expression particulière d'un principe anthropologique général. Les réactions suscitées par cette intervention révèlent les conditions de réception de son travail d'auto-analyse. Comme le dira Anne sans mauvaise ironie :

- « *Quand même chez toi c'est important !* »

Il nous faut, même avec humour, ratifier ce qu'a fait ce soir là Jean-François. Nous devons reconnaître le caractère spécifique de sa recherche et en profiter pour différencier nos pratiques<sup>77</sup>. Renvoyée par mes soins à sa propre conception de la musique, Anne va souligner sa divergence avec son mari « *Moi j'ai pas besoin que ça me...* » avant de concéder une nouvelle fois une légitimité à l'accord mineur recherché par son époux « *oui forcément de toute façon ça suscite toujours des tas de choses la musique* ». Elle reconnaît le caractère évident de cette assertion et par la même son absence de pertinence pour distinguer leurs écoutes. La musique recherchée par Anne s'inscrit dans un projet de « bien être » : la quête d'un « équilibre ». Les distinctions produites par son mari ne s'appliquent

---

<sup>76</sup> Pour ma part, J'ai appris le jeu de langage du professeur dès l'école maternelle, avec l'écoute, dans une atmosphère de mi sieste, des *Quatre saisons* de Vivaldi. Notre maîtresse alors nous demandait ce que l'on « voyait ».

<sup>77</sup> Singulièrement, la lecture de cette séquence conversationnelle réactive son jeu de positionnement. Qu'en est-il pour vous ?

pas à son écoute. Elle privilégie la recherche d'un état et non la production d'une relation spécifique. Les souvenirs qu'elle attache à la musique peuvent être liés aux mêmes musiques que son mari, voir même, ponctuellement, consacrer les mêmes corrélations musique/image (la *Nuit sur le Mont Chauve* de Moussorgski / *Fantasia* ; la musique du Yémen / souvenirs de voyage). Pourtant ce qu'elle en retire ne s'accomplit pas dans ces associations. Elle cherche une relation heureuse avec la musique avec ou sans cet aspect «*figuratif*». De la même manière la pratique de Jean-François ne s'arrête pas à la réalisation de ces associations, cependant son travail s'y *suspend* : après cette limite advienne que pourra dirions-nous avec lui. La grammaire spatiale de sa relation à l'image, grammaire que nous avons rencontrée pour la *cosmic music* et pour Pablo Casals (notamment en terme de «*paysage*»), inspire une hypothèse concernant la possible évolution de sa pratique, sa possible «*histoire naturelle*» : d'une écoute attentive et concentrée vers la recherche de quelque chose «*derrière la musique*» pour passer de l'installation de corrélations musique/images vers la production de paysages musicaux.

Sans surprise, les positionnements provoqués par ce travail d'analyse nous ramène aux problèmes soulevés par notre projet de partager les «*petits moments*» de Maud. Les différences que Jean-François découvre et fait valoir ce soir-là, les accords mineurs qu'il réclame pendant cette conversation, questionnent nécessairement nos façons d'aimer la musique. Répétons-nous : que recherchons-nous quand nous écoutons de la musique ? Qu'attendons-nous en écoutant de la musique ? Quels *états, sentiments, impressions, attitudes, énergies* etc. aimerions-nous expérimenter ? Comment la grammaire de ces objets singuliers nous engage dans une pratique musicale ? Cette analyse en situation réalisée par Jean-François met à jour la rationalité propre à nos façons de chercher à aimer la musique. L'expérience proposée dévoile une dimension fondamentale de la pratique ethnographique. La recherche de l'autre est recherche d'expression de soi. Les deux mouvements se font sur le même fond d'accords. Refuser cette corrélation au nom d'un scepticisme c'est se mettre hors circuit. Encore une fois, je demanderai à Stanley Cavell de parler en mon nom :

« Et que m'arrive-t-il, lorsque je cesse d'accepter que l'intimité, le privé – l'altérité en tout cas – soit lieu d'habitation de mes concepts de l'âme humaine, et que je découvre alors que mes critères sont morts, qu'ils ne sont que des mots, des coquilles de mots ? J'ai dit tout à l'heure, au passage, que dans ce cas je me suspendais moi-même. Ce que

je suspends, c'est mon accord avec les autres – avec tous les autres, et pas seulement avec celui que je devais connaître. – Toutefois cette idée de suspension n'est-elle pas un préjugé, en ce qu'elle implique un état antérieur d'union, de proximité ? Alors que je n'ai peut-être jamais été part, ni partie, de (dans) ces (autres) vies. Ne pourrais-je être simplement différent ? – Mais je veux savoir où tout ceci me laisse, ce qui m'est arrivé. – Du coup, c'est l'idée d'avoir été laissé qui est elle-même un préjugé. »  
(Cavell 1996 : 142)

## II. Grammaires intimes :

---

### Investigation grammaticale :

---

Ces expériences vous apparaissent-elles décevantes ? Je ne vous ai pas donné ce que je vous ai promis. Nous voulions partager des vies, toucher la matière de nos intimités et que faisons nous ? Nous continuons de chercher : chercher à savoir et chercher à dire. Nous ne manipulerons pas la matière de nos vécus. Nous nous déplacerons tout au plus dans les possibles que nos façons de parler révèlent.

« Nous avons l'impression que nous devrions *pénétrer* les phénomènes ; cependant, notre investigation ne se porte pas sur les phénomènes, mais, pourrait-on dire, sur les « *possibilités* » de phénomènes. C'est-à-dire que nous nous remémorons le *genre d'énoncés* que nous produisons sur les phénomènes. [...] Notre investigation de ce fait, est grammaticale (*Investigations*, § 90). » (Wittgenstein in Cavell 1996 : 131)<sup>78</sup>

J'aimerais que nous nous intéressions aux constellations de différences issues de la cohabitation de nos façons de vivre la musique. Les jugements et les critiques portés par mes interlocuteurs, les distinctions qu'ils ordonnent, les certitudes et les évidences qu'ils soutiennent, célèbrent un ensemble d'accords dans des formes de vie. Pour investir cette scène d'entendement, je mobiliserai à nouveau notre réseau de voix. En croisant et en

---

<sup>78</sup> « Lorsque Wittgenstein dit de sa recherche qu'elle est « grammaticale », et précise qu'« elle s'oriente (*richtet sich*) non vers les *phénomènes* mais on pourrait dire, vers les *possibilités* des phénomènes », cela veut dire, pour Cavell, que « ce qu'il entend par grammaire joue le rôle d'une déduction transcendantale des concepts humains ». La différence avec Kant étant que, chez Wittgenstein, chaque mot de notre langage ordinaire requiert une déduction, « chacun doit être retracé, dans son application au monde, dans les termes de ce qu'il appelle les critères qui les gouvernent » C'est en ce sens que notre grammaire serait *a priori* – au sens où « les être humains sont en accord *dans* leurs jugements ». » (Laugier 1999a : 88)

comparant quelques extraits de mes entretiens, je produirai un certain nombre de tensions et de dynamiques dans les savoirs que *nous* formons *d'ordinaire* en différenciant et en catégorisant nos relations aux musiques.

Nos pratiques musicales font intervenir une forme singulière d'engagement. Anne, la mère de Thomas, lors de notre conversation attablée du 10 octobre 2000, nous a ainsi rappelé à l'*appréciation* nécessitée par la musique. L'étude de sa critique concernant le public d'un concert d'un groupe de percussion qu'elle et son époux sont allés voir récemment (*Stomp*) ouvre un questionnement premier sur la cohabitation de nos façons de vivre la musique :

Anne : [...] les gens n'ont pas apprécié cette musique qui finalement avait une très grande finesse, puisque c'était presque craquer une boîte d'allumette...craquer une allumette et entendre le son qu'elle pouvait faire jusqu'à la fin et donc les gens applaudissaient tellement qu'on appréciait pas, je pense qu'il y avait un [...] manque de respect du public ; par rapport au...jeu, oui.  
[...]

Pour critiquer ce public bruyant, la mère de Thomas fait intervenir une notion problématique : l'*appréciation*. Pour Anne la musique des « Stomp » *nécessite* une écoute. L'attitude du public, son bruit, alors que cette musique joue sur la discrétion et la finesse de ses effets ne conviennent pas, ne *correspondent* pas à ce qu'elle demande. La possibilité d'apprécier une musique est dépendante d'une façon d'y accéder, possibilité compromise lors du concert pas exemple (« *les gens applaudissaient tellement qu'on appréciait pas* »). Cette critique formulée en situation par la mère de Thomas révèle la forme d'exigence qu'elle prête à la musique. *Apprécier la musique* c'est lui offrir ce qu'elle ne peut demander. Cette grammaire s'exerce comme une façon de lui préparer une existence et de lui donner vie.

- « *les gens n'ont pas apprécié cette musique qui finalement avait une très grande finesse* »

La *musique* existe-t-elle ailleurs que dans le mouvement de sa recherche ? L'attitude du public que déplore Anne, sa propre incapacité à profiter malgré tout de ce concert, témoignent de l'ouverture à l'échec de sa pratique. Il nous faut accepter la condition

proprement humaine de nos relations à la musique. La maternité de nos écoutes ne peut être que malheureuse, il ne peut y avoir que de « *fausses écoutes* » dirait Jacques Derrida. La célébration d'une *ontologie* de l'œuvre musicale tel qu'Adorno la réalise dans sa typologie par exemple est vouée à l'infélicité : « *cette musique qui finalement avait une grande finesse* » n'a jamais été là et n'était pas là ce soir là. *Si vous applaudissez trop souvent les musiciens vous n'entendrez pas leur musique* nous rappelle gentiment Anne. Apprécier c'est savoir attendre et savoir prendre : c'est savoir se rendre *disponible*.

Nos relations à la musique ne seront jamais acquises. Jean-Pierre, le beau-père d'Anne et le grand-père de Thomas, a développé dans une autre direction ce questionnement sur l'*appréciation* de la musique en le formulant en termes de *disponibilité*. L'extrait d'entretien présenté poursuit la séquence introduisant ce nouveau chapitre de notre investigation et lui offre une perspective originale.

Jean-Pierre : [...] c'est vrai ! La musique ça n'a jamais été fait pour rendre sourd. Hein ? !

Moi : non, ça c'est sûr.

Jean-Pierre : je crois pas, je crois pas. La musique c'est pour/ il faut que ce soit audible, agréable et compréhensible par l'oreille. La musique, ça me fait penser à une dissertation que j'ai faite en Khâgne, euh ....

- *la vision d'un paysage est un état de l'âme*

Moi : c'était le sujet, l'intitulé ?

Jean-Pierre : voilà, c'est à dire qu'on apprécie suivant...son humeur du moment et la musique c'est un peu, un peu ça. On apprécie selon la disposition que l'on a. Y a des choses qui un jour vous ptrr ! vous direz :

- *ouais ben je vais faire autre chose, je vais bricoler dans mon garage*

puis d'autre fois vous restez dans votre fauteuil et vous écoutez jusqu'à la fin avec beaucoup d'attention. Faut être disponible... pour la musique. [...]

Ce problème de *disponibilité* sur lequel Jean-Pierre conclut son questionnement sur l'écoute reconduit la question de l'*appréciation* introduite par Anne. Nous poursuivons cette recherche d'un lieu de vie pour la musique : entreprise délicate et ouverte au scepticisme. Le rapport qu'entretient Jean-Pierre à sa propre *disponibilité* peut nous permettre de faire évoluer notre investigation. Ainsi, en me parlant de son expérience d'auditeur, il découvre une virtualité : une possibilité d'évaluer nos « états d'âmes » et nos « humeurs » comme une possibilité d'évaluer nos façon d'être en situation d'écoute. L'intitulé du sujet de Khâgne cité par Jean-Pierre fait office de clé (une formule servant d'aphorisme et donc d'aide-mémoire) pour mettre en discussion ce savoir réflexif :

- « *la vision d'un paysage est un état de l'âme* »

Cet énoncé permet au grand-père de Thomas de me rappeler aux corrélations existant entre l'effet de la musique et les *dispositions* de l'auditeur : « *on apprécie selon la disposition que l'on a* ». Nos « états d'âme » font de nous des réceptacles plus ou moins bons pour la musique. La qualité et la forme de nos écoutes *dépendent* de nos « humeurs ». Cette problématique relative à l'évaluation en situation de notre disponibilité génère une pragmatique du goût. Sa formulation sur un mode passif mérite d'être appréciée : l'écoute de la musique est appréhendée comme la recherche d'une possibilité de faire agir la musique sur soi (comme un « faire faire »), possibilité problématique dont la félicité sert de matière à un savoir réflexif (Hennion, Gomart, Maisonneuve 2000 : 209-216). Cette façon de se rendre disponible se parle comme une façon de rendre la musique efficace. Les savoirs élaborés par Jean-Pierre pour s'assurer de cette efficacité (savoir *quand abandonner* par exemple) trouvent une expression alternative chez mes autres interlocuteurs. Ainsi, cette recherche d'une adéquation entre un « état d'âme » et une musique peut se renverser pour se faire la recherche d'une musique à écouter *en fonction* de ses « états d'âme ». De cette façon, lors de notre entretien, Monique m'a signifié très simplement le jeu d'ajustements propre à son écoute quotidienne :

Monique : [...] ça dépend, ça dépend de mon humeur j'écoute un peu ça dépend des moments de la journée, ça dépend de ce que je fais et quelquefois j'écoute/ je me mets de la musique et j'écoute suivant mon humeur ou suivant mon état d'âme. j'écoute du classique, j'écoute des variétés, du jazz [...]
---

Comme Anne et Jean-Pierre, Monique identifie son écoute comme *dépendante*. Cependant, dans son cas, c'est la musique qui change en fonction de son « *humeur* », de son « *état d'âme* », de ce qu'elle fait ou des « *moments de la journée* ». Ainsi, les problèmes rencontrés par Jean-Pierre concernant sa difficulté à être disponible se trouvent renversés par la grand-mère de Stéphane. Elle ouvre dans cet échange une possibilité que n'a pas exploitée le grand-père de Thomas : adapter la diversité musicale à sa disponibilité (« *j'écoute du classique, j'écoute des variétés, du jazz* »). Cette façon de penser sa sélection discographique de façon relative fait apparaître la diversité de ce que l'on peut vivre *avec* la musique. A chaque moment de la journée son disque. Cette façon de parler, aussi commune soit-elle, ouvre un questionnement fondamental sur la participation de la musique à la réalisation de notre ordinaire. Elle interroge dans un même élan nos façons d'ajuster la musique à notre vie et sa propension naturelle à s'y imbriquer. Cette manière d'accommoder la musique à une situation (le verbe anglais *to fit*, utilisé par John L. Austin dans ses travaux sur le langage ordinaire motive une grammaire adéquate) suppose une connaissance originale : un savoir concernant les différentes *situations* de notre ordinaire (les *moments* de notre quotidien), un savoir relatif à nos *façons d'être* (nos « *humeurs* », nos « *états d'âme* », « *ce que je fais* ») et un savoir concernant la musique, sa construction comme objet et comme force. La conjonction de ces savoirs éclaire la complexité et la richesse du travail de catégorisation nécessaire à l'accomplissement de nos relations à la musique.

Pour suggérer la dimension naturelle et conventionnelle des liens produits par mes locuteurs entre des *situations*, des *façons d'être* et des *musiques*, nous nous intéresserons à l'expérience qui les fonde. A cette fin, l'étude d'un extrait de mon entretien avec Thomas, enregistré le 16 novembre 2000, nous permettra d'apprécier l'inscription biographique de nos savoirs. J'avais prévu de questionner mon ami sur les souvenirs qu'il associe à la musique. En formulant maladroitement ma question j'ai provoqué une réaction singulière chez Thomas :

[...]

Moi : et t'as des souvenirs liés à la musique quand t'étais petit, avec tes parents ?

Thomas : euh...ben y a certains disques donc que j'écoute/ quand j'écoute des disques, j'écoute des disques de mes parents. [*agacé*] Ouais bon ça me rappelle des choses, pas précisément mais des ambiances euh ça de toute façon la musique/ [*plus calme*] bon, y a, y a des musiques que j'écoutais à une époque précise comme les Doors par exemple et quand j'écoute un disque des Doors, ben forcément, je me replonge la dedans et bon c'est pareil pour la musique de mes parents, mais c'est rien de, c'est juste des souvenirs quoi ou, enfin voilà quoi, tu vois ce que c'est quand même, ça te le fait aussi non ? !

Moi : Hu hu [*acquiescement*]

Thomas : y a des musiques que t'écoutes et qui te remettent dans des atmosphères que t'as, que t'as connues avant quoi. [...]

La réaction de Thomas à ma question me semble « inadaptée ». En effet, sa réponse prévient et devance mes attentes conversationnelles. Au lieu de me parler des souvenirs qu'il a (ou qu'il n'a pas) avec ses parents, d'évoquer son enfance ou son adolescence et de jouer les jeux que je lui propose, il anticipe l'analyse possible de sa réponse et me présente, en filigrane, un travail d'analyse concernant nos relations partagées à la musique (« *euh ça de toute façon la musique bon* »). Cette manière de me renvoyer à mes attentes questionne la finalisation de mes questions et l'implication de ses réponses<sup>79</sup>. D'une certaine façon, Thomas semble chercher à établir distinctement le statut de sa prise de parole. Dans cet ordre d'idée, la répétition de l'interjection « *bon* » me signale le caractère prévisible et ordinaire qu'il accorde à sa réponse. Son appel à une connaissance partagée s'appréhende comme la recherche d'un accord mineur dont l'énoncé reste à produire :

- « *tu vois ce que c'est quand même, ça te le fait aussi non ? !* »

En me rappelant à notre relation Thomas me demande de m'impliquer dans sa parole. Ayant obtenu mon accord - un acquiescement guttural comme un engagement sur un donné commun - il peut formuler une expérience partagée :

---

<sup>79</sup> Une discussion postérieure (le 5 mars 2001) avec Thomas ne confirmera pas pleinement cette interprétation. Selon lui sa réaction est aussi liée à une absence de réponse évidente à une question impliquant la musique, ses parents et ses souvenirs. Toutefois, cette interprétation *a posteriori* me semble aussi arbitraire que la mienne et ne l'exclue pas complètement.

- « y a des musiques que t'écoutes et qui te remettent dans des atmosphères que t'as, que t'as connu avant quoi ».

La négociation de cette interprétation me semble témoigner de l'*anthropologie* que nous réalisons en discutant nos façons de vivre la musique. Le caractère ordinaire de ce savoir (« *mais c'est rien de, c'est juste des souvenirs quoi ou, enfin voilà quoi* ») nous renseigne sur ce que nous échangeons en partageant nos impressions. En nous accordant de cette façon sur un donné commun nous rendons possible la mise en conversation des savoirs que nous élaborons sur nos expériences. L'écoute de certaines musiques (les Doors par exemple) replonge Thomas dans des « ambiances », des « atmosphères », des situations chargées d'états d'âme et d'humeurs dirions-nous avec Monique et Jean-Pierre. La formulation de ces liens entre *écoute, musique et souvenir* peut être projetée sur l'arrière-plan d'accord performé par la juxtaposition de ces extraits d'entretien et la conjonction des analyses réalisées. Ce faisant, nous apprécierons le principe didactique motivant notre investigation grammaticale. Anne nous rappelle à l'appréciation exigée par la musique, Jean-Pierre nous fait remarquer la nécessité d'être disponible pour la musique, Monique nous informe de la possibilité d'adapter la musique à nos états d'âmes. Notre travail analytique réalise une fiction mettant en relation(s) des expériences et des savoirs singuliers modulant des situations, des façons d'être (des « états d'âmes », des « humeurs »), et des musiques. L'expérience de Thomas mérite d'être exprimée dans ce vocabulaire mis en commun : l'écoute de certaines musiques le renvoie dans les « états d'âmes » et les « humeurs » qu'il avait dans les situations où il les écoutait. La possibilité révélée par Thomas met en action le *vivre* propre à notre grammaire. D'une musique nous pouvons revenir aux situations et aux façons d'être qui lui sont associées, de nos situations nous pouvons ajuster nos musiques pour nos façons d'être, d'une musique nous pouvons tirer une façon d'être et nous mettre en situation. Ces jeux minimalistes ne font que suggérer les possibilités de catégorisation impliqués dans nos relations à la musique. La diversité de ce que nous recherchons et la diversité des moyens et des médiations mis en œuvre nous instruisent sur le monde d'expériences et de savoirs que des générations d'auditeurs ont tissé et tissent ensemble et que notre investigation se propose d'investir. De nouveau, nous devons reconnaître la modestie de cette incursion dans notre « vivre ensemble ». Il nous faut continuer de chercher : chercher à savoir et chercher à dire.

« Bien sûr, nous n'en serons alors arrivés à rien de plus qu'à l'exposé de certains « concepts » ordinaires employés par les locuteurs, mais aussi à rien de moins. Et ce n'est pas si peu. Ces concepts ont évolué sur une longue durée : ils ont donc mieux que leurs rivaux disparus, affronté l'épreuve de l'usage pratique et des cas difficiles ». (Austin 1994 : 232 )

### L'ordinaire comme condition :

---

Pour conclure ces investigations grammaticales, en résonance avec notre scène d'ouverture, je proposerai à votre lecture un nouvel extrait de mon entretien avec Monique. Partant du constat qu'on ne « *peut pas discuter* [musique] *avec tout le monde* » la grand-mère de mon ami a questionné la possibilité de *parler musique* avec ses enfants. Je ne retiendrai que sa référence à Dominique, la mère de Stéphane :

Monique :[...] Dominique la mère de Steph', qu'est ce que c'est qu'elle aime qu'elle écoute...mais quelque fois, elle aime pas quand je passe certains classiques que j'aime...elle me dit :

- *oh écoute maman mais c'est d'une tristesse ce que tu écoutes*

je dis :

- *mais non écoute, c'est pas triste du tout*

c'est pas de la musique triste, non non non [...]

En rejouant un échange avec sa fille, Monique veut me faire expérimenter ce que nous engageons et perdons quotidiennement dans nos discussions sur la musique. En prêtant voix à une discussion, la grand-mère de Stéphane me propose une fable sur le caractère ordinaire de nos incompréhensions. J'aimerais investir cette fiction et prendre la leçon que Monique me propose. L'enjeu de cet échange concerne la qualification puis la catégorisation du classique écouté. Les « états d'âmes » qu'il prépare ou qu'il suscite (une différence de grammaire) n'ont, pour Monique, rien à entendre avec la tristesse. Classifier le classique écouté dans la catégorie « *musique triste* » c'est introduire une différence

incommensurable dans son vécu et se placer dans un monde émotionnel étranger. Cette discussion sur la tristesse ou la non-tristesse de ce moment d'écoute rend compte de notre difficulté à accorder nos savoirs sur nos façons de vivre la musique.

- « *Mais non écoute, c'est pas triste du tout* ».

Monique refuse de laisser une incompréhension aussi manifeste naître de cette qualification. La grand-mère de Stéphane aimerait montrer à sa fille ce qu'elle manque en réagissant de cette façon. Sa réplique (« *mais non écoute* ») peut s'entendre comme une injonction et se comprendre à la fois comme un appel à l'accord et un appel à l'attention. Il faut que Dominique recherche autre chose que de la tristesse derrière cette musique. Il faut qu'elle trouve une autre façon d'apprécier ce qu'elle propose à vivre. En se répétant Monique révèle l'échec inéluctable de cette invitation à l'écoute.

- « *c'est pas de la musique triste, non non non* »

Le decrescendo de sa voix sur la répétition d'un « *non* » nous rappelle le « *je crois pas, je crois pas* » de Jean-Pierre : une façon de se recueillir sur la condition de notre expression. De cette façon, avec Monique, il nous faut apprécier le caractère commun et répétitif de nos incompréhensions au quotidien. Nous nous prévenons par l'oubli contre ces ruptures et les failles qu'elles révèlent dans notre « vivre ensemble ». Elles rendent pourtant compte de ce que nous investissons de nous-mêmes dans l'expression de nos pratiques musicales. La musique apporte à nos relations ce qu'elle peut leur enlever. Sa façon de s'imbriquer dans notre ordinaire et d'en questionner la condition ne peut être complètement éludée par l'amnésie nécessaire à la répétition de nos recherches. Certaines ruptures, certaines incompréhensions portent en elles toute l'étrangeté de notre « vivre ». Nos savoirs sur la musique s'inscrivent dans l'épaisseur de nos intimités et dévoilent le risque propre à notre exposition à autrui. Autant de questions triviales pour accepter notre condition : vos proches ressentent-ils quelque chose à l'écoute de votre morceau préféré ? Vous est-il arrivé d'écouter sans émoi un de vos morceaux préférés ? Que se passe-t-il quand nous nous faisons étranger ?

## Conclusion : composer les *bandes originales* de nos vies

---

Il est possible de poursuivre ces investigations grammaticales en leur offrant une application originale. Dans ce but, je proposerai une nouvelle analogie engageant de nouvelles pratiques. Ainsi, cette intrication réciproque de la musique et de nos vies peut s'expérimenter comme la composition de la *bande originale* d'un film. Cette analogie, de par son affiliation à une pratique déjà constituée, a l'avantage de fournir un espace discursif préalablement exploré. Les précédents que nous trouverons dans le cinéma nous permettront d'imaginer des façons de réifier et d'exprimer les savoirs que nous composons sur la coïncidence de nos musiques, de nos façons d'être et de nos situations. Il s'agit par là même de *montrer* et de *mettre en œuvre* nos façons d'*ajuster* la musique à nos vies et d'*ajuster* nos vies à la musique. Nous pourrions ainsi reprendre à notre compte le projet de Peter Szendy, *faire écouter son écoute* (Szendy 2000), et celui de Marc Touché *donner à voir nos façons de nous musir*<sup>80</sup>. Pour suggérer l'effet escompté je reprendrai les critiques de Theodor Adorno concernant la redondance dramaturgique recherchée classiquement dans les musiques de cinéma et nous substituerai à l'alternative proposée :

« L'auditeur est incité à saisir la scène en soi ; c'est d'une manière nouvelle que non seulement il entendra, mais qu'il verra. Ce que la musique nouvelle peut réaliser en raison de sa spécification, ce n'est pas bien sûr, la reproduction de représentations de type conceptuel, comme c'est le cas avec la musique à programme où les cascades grondent et les moutons bêlent...Mais elle peut rendre le ton d'une scène, son niveau émotionnel particulier, son degré de gravité ou de non gravité, d'importance ou de ténuité, d'authenticité ou de fausseté, toutes différences que le magasin des accessoires romantiques ne prévoit pas. » (Adorno & Eisler 1972 : 45)

---

<sup>80</sup> Cette expression réflexive *se musir* se construisant sur la grammaire de verbes comme *se vêtir* ou *se nourrir*.

L'utilisation d'une perspective autobiographique appelle une expérimentation des temporalités nécessaires à la représentation d'une vie de musique. En parlant de *bandes originales de nos vies*, c'est toute la richesse de la séquentialisation cinématographique que j'aimerais mobiliser pour construire cette écriture de nos biographies musicales. Ce nouveau genre discursif permettrait d'offrir une entrée historique aux connaissances que nous avons de nos pratiques. La composition de ces *bandes originales* permettrait en effet de mettre en commun les savoirs indigènes que nos vies de musique mettent en œuvre.

# Des histoires pour des accords

## Troisième Partie

## Cinquième chapitre

### Politiques des lieux communs

*Commerces discographiques, catégories musicales et communauté*

## Déplacements introductifs<sup>81</sup> :

---

### Fiction discographique :

---

S'il nous fallait recomposer les *bandes originales de nos vies*, assembler les sons et les musiques qui ont, avec ou sans notre accord, accompagné et marqué nos biographies, quels instruments utiliserions-nous ? Par *discographies*, j'aimerais que l'on considère la diversité des écritures et des lectures indigènes rendue possible par l'association et l'organisation d'un ensemble de disques. Considérons le travail discographique réalisé par Rob Fleming<sup>82</sup> après une rupture amoureuse :

« Mardi soir, j'essaie un nouveau classement pour ma collection de disques; je pratique ça souvent, en période de stress émotionnel. Vous trouvez peut-être que c'est une manière plutôt bête de passer la soirée, moi pas. C'est ma vie, et j'aime pouvoir m'y promener, y plonger les bras la toucher.

Quand Laura était là je rangeais les disques par ordre alphabétique; auparavant, je les rangeais par ordre chronologique, depuis Robert Johnson jusqu'à...je ne sais pas...Wham! ; ou un truc africain, ou autre chose que j'étais en train d'écouter quand j'ai rencontré Laura. Mais ce soir je rêve d'autre chose, alors j'essaie de me souvenir de l'ordre dans lequel je les ai achetés : comme ça, j'espère écrire mon autobiographie sans papier ni stylo. Je sors les disques des étagères, les empile tout autour du salon, cherche *Revolver* et je pars de là; quand je suis arrivé au bout, je rougis tellement je me sens exposé, parce que cette série après tout, c'est moi. Intéressant de voir comment je suis passé de Deep Purple à Howlin'Wolf en vingt-cinq étapes seulement

---

<sup>81</sup> Ce chapitre présente une version remaniée d'un travail de maîtrise et de deux articles publiés pendant la rédaction de cette thèse : 2004, « Commerces discographiques. Rayons de disques, conversations et communauté. » in *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, n°1, Les Presses de L'Université de Montréal : 33-41. 2002b, « Comment faire notre Musique du monde ? Du classement de disques aux catégorisations de la musique. », in *Cahiers d'Etudes africaines*, vol. XLII-4, n° 168 : 853-873.

<sup>82</sup> Rob Fleming est le héros du roman *Haute fidélité* de Nick Hornby (Hornby 1997).

: je n'ai plus honte d'avoir écouté *Sexual Healing* [« réconfort sexuel »] pendant toute une période de célibat forcé, ni d'une trace du club rock que j'avais formé à l'école pour discuter avec mes camarades de cinquième de Ziggy Stardust et de *Tommy*.

Ce qui me plaît le plus, dans mon nouveau système, c'est la sensation rassurante qu'il me procure; grâce à lui, je me suis rendu complexe. J'ai environ deux mille disques, et il faut vraiment être moi, ou avoir un doctorat en flemingologie, pour savoir comment en retrouver un. Si je veux mettre, disons, *Blue* de Joni Mitchell, je dois me rappeler que je l'ai acheté pour une fille à l'automne 1983, mais que j'ai préféré le garder, pour des raisons que je passerai sous silence. Eh bien, tu ne sais rien de tout ça, Laura, donc tu es piégée, n'est-ce pas? Tu devras me demander de te le trouver. Et, je ne sais pas pourquoi, cette idée me réconforte énormément. » (Hornby 1997 : 49-50)

Rob a un passé regretté de disc-jockey et un présent insatisfaisant de vendeur de disque. Son magasin de disque, le *Championship Vinyl*, l'ennuie un peu. Il y est pourtant chez lui. Il y vend ce qu'il faut : « du punk, du blues, de la soul et du rhythm and blues, un peu de ska, un peu de rock indépendant, de la pop des années soixante – tout pour le collectionneur de disque sérieux, comme le dit la devanture délibérément démodée » (Hornby 1997 : 36). Rob a trente six ans et ce soir il est seul dans sa discothèque. Il y goûte son nouveau célibat comme on écoute un disque oublié. Notre disquaire parle sa vie et sa musique dans un même élan. Elles se classent et se déclassent dans un même mouvement (Hornby 1997 : 9-31). Contre toute mélancolie, il expérimente ce soir là une forme originale d'auto-analyse : une *autobiodiscographie*. Rob étale ses disques dans son appartement et dispose sa discothèque comme un parcours biographique. Chaque vinyle se fait une histoire dans l'histoire, une pièce pour un puzzle intime. Deux mille disques comme deux mille entrées : toute visite risque d'être longue. Nous pourrions nous servir dans ces disques et trouver quelque chose à écouter, refusant ainsi de voir ce qu'il exhibe et court-circuitant sans égard son itinéraire discographique. Néanmoins nous resterions coupés de cette discothèque. Nous ne pourrions « nous y retrouver » comme il le fait. Cette construction est ésotérique. L'appréhension de sa cohérence suppose une initiation : la transmission d'un ensemble d'anecdotes comme un ensemble de clés.

« Si je veux mettre, disons, *Blue* de Joni Mitchell, je dois me rappeler que je l'ai acheté pour une fille à l'automne 1983, mais que j'ai préféré le garder, pour des raisons que je passerai sous silence. » (Hornby 1997 : 50)

S'il est possible de trouver un disque, il est impossible d'en *retrouver* un. A travers ce nouveau rangement c'est la possibilité d'une *cohabitation* que Rob met en cause. Ainsi, il nous faut apprécier l'ensemble de conventions et d'accords qu'il rompt en déclassant sa discothèque. Il néglige le classement alphabétique, le classement par genre et le classement chronologique. Ce faisant, il s'attache à son rangement pour en faire à la fois une extension de sa pratique et une installation biographique. Pour nous partager cette discothèque et pour nous la rendre abordable, nous devons passer par Rob et apprendre à circuler dans son histoire. Cette *fiction discographique* explore l'étrange « discomorphose » de nos relations à la musique (Gomart, Hennion, Maisonneuve 2000 : 77-149). Elle questionne le *format* de nos rencontres. En classant nos disques dans l'ordre de leur achat, ou encore dans l'ordre de leur découverte - ordres qui, vous le remarquerez, ne sont pas nécessairement concomitants si nous prenons en compte les rachats nécessités par les changements de formats ou encore les achats tardifs de disques découverts anciennement – il est possible d'expérimenter cette étrange mutation de nos relations. En nous exposant de cette manière, peut-être rougirions-nous, nous aussi ? Cette expérience consacre l'expressivité et l'intimité des *bandes originales de nos vies*. Elle nous appartient.

#### Commerces discographiques :

---

Sortons de l'appartement de Rob Fleming pour revenir une nouvelle fois à ce repas nous réunissant Anne, Jean-François, Thomas et moi ce 10 octobre de l'année 2000. En présence de mon ami, j'ai interrogé ses parents sur ce qu'ils lui ont fait écouter pendant son enfance. Intéressés par l'occasion ainsi produite, ils lui ont retourné la question. Ce dernier, a d'abord décliné l'invitation. Encouragé par ses parents et moi-même, il a finalement accepté de prendre la parole :

[...]

Thomas : ben, moi les premiers contacts que j'ai eus avec la musique c'est par les, par les disques de mes parents quoi, les vinyles, les trucs comme Pink Floyd, Supertramp c'est des groupes que j'ai connus grâce à eux.

Anne : c'est vrai qu'il y a eu aussi cette période là...

Jean-François : /les coups de foudre /

Anne : /et puis/

Jean-François : /de temps en temps/

Anne : ... oui...

Jean-François : Tac un disque de Supertramp, un par ici parce qu'on entend un truc...

Thomas : Moi, moi c'est comme ça que j'ai commencé...c'est pour ça que les premières choses que j'ai écoutées finalement ça était de la musique des années 70. Mais bon c'est parce qu'il y avait aussi un phénomène de mode...

[...]

Thomas se fait laconique. Sa réponse reste succincte et, en elle-même, ne m'apporte que peu d'informations. Il nous parle ainsi de la découverte de groupes comme « Pink Floyd » ou « Supertramp ». Ma connaissance de sa pratique me permet d'apprécier la fidélité de cette généalogie. Ces disques, qu'il garde avec d'autres vinyles dans sa propre discothèque, occupent et continuent d'occuper un rôle premier dans son écoute. Ce témoignage pourtant appelé avec enthousiasme par ses parents est interrompu :

- « *c'est vrai qu'il y a eu aussi cette période là...* »

Anne semble renvoyée par son fils à une introspection biographique. L'ouverture de son intervention semble ratifier la pertinence de cette référence à une histoire commune (« *c'est vrai* »). Ce faisant elle accepte de redécouvrir sa biographie musicale. Les disques des « *Pink Floyd* » et de « *Supertramp* » occupent un temps de sa relation à la musique. Leur catégorisation historique et leur mise à distance (« *cette époque là* ») questionnent leur présence dans son écoute actuelle. Anne s'interroge sur la réincorporation de ce segment de son histoire. Elle se fait pensive (« *c'est vrai qu'il y a eu aussi cette période là...* »). La réaction de Jean-François offre, de notre point de vue, une contrepartie adaptée à cette problématique biographique. En qualifiant ces disques de « *coups de foudre* », en les identifiant du même coup comme une expérience relationnelle distincte de sa relation normale à la musique, il leur confère un statut à part dans leur itinéraire discographique.

Ainsi, en soulignant la nature spontanée et impulsive de leur découverte et de leur achat (« *Tac un disque de Supertramp, un par ici parce qu'on entend un truc...* ») Jean-François les marginalise. Pour reprendre une analogie utilisée par un de mes amis dans mes premières enquêtes, ce sont les *gaz rares* de leur musique, les inclassables classés. Sans être représentatifs de leur écoute et de leur biographie musicale, ils constituent une des formes de leur relation à la musique, une façon d'aimer.

Thomas reprendra finalement la parole à ses parents pour s'adjoindre à leur commerce biographique. L'écoute des « Pink Floyd » ou de « Supertramp » est signifiée et impliquée dans une période de sa vie (les années lycée) et dans une catégorie historique (les années 70). L'inscription de cette musique dans un temps étranger à la cellule familiale (une mode lycéenne pour les années 70) fait écho à la distanciation biographique de ces disques par Anne (« *cette époque là* ») et légitime le décalage qu'il peut exister entre son écoute et celle de ses parents. La production conversationnelle et discographique de la catégorie « *musique des années 70* » assure une visibilité à ces disques et permet à Thomas de discuter avec ses parents de « *Supertramp* » et des « *Pink Floyd* » sans avoir à reconnaître leur prérogative biographique. La transmission et le partage de ces vinyles créent une parenté singulière entre ces histoires de vies. En faisant siens les « *coups de foudre* » de ses parents, Thomas produit une contiguïté intime entre leurs parcours discographiques. Ces disques, ces *albums familiaux*, constituent des lieux de rencontre. Les histoires<sup>83</sup> qu'ils supportent ponctuellement rendent compte de ce que nous engageons et perdons dans le partage de nos discothèques. Nos commerces discographiques sont des commerces biographiques.

#### Lieux communs :

---

Nous travaillerons le Virgin Megastore bordelais de la place Gambetta et son concurrent désigné, la FNAC du centre commercial Saint Christoly<sup>84</sup>, comme des lieux de commerces discographiques : des lieux où s'apprécient, se parlent et se modèlent les

---

<sup>83</sup> Ne disposant pas de l'espace, du temps et des techniques ethnographiques nécessaires, je ne vous proposerai pas une étude des discothèques de mes interlocuteurs. Je suggérerai cependant la richesse de cet espace de recherche en établissant un parallèle avec les travaux concernant les bibliothèques.

<sup>84</sup> La FNAC a déménagé en 2003 pour s'installer dans la principale rue marchande de la ville, la rue Sainte Catherine. Toute les analyses présentées ont donc, singulièrement, un caractère historique.

discographies de nos quotidiens. Ces enseignes exposent à la vente des milliers de disques organisés en rayons. Nous, consommateurs indigènes, négocions quotidiennement avec ces installations. Nous nous bousculons et nous succédons devant ces étalages savamment disposés pour y chercher et y trouver les disques qui alimenteront nos discothèques domestiques. Nous manipulons et brassons les enregistrements qui s'accommoderont de notre ordinaire. C'est dans les rayons de cette FNAC et de ce Virgin Megastore que nos parcours d'amateurs et nos regards d'auditeurs se croisent et s'évitent. Ces espaces de vente sont les lieux communs de « notre » musique.

Ce nouveau chapitre de notre investigation vous invite à considérer de manière sceptique l'«étrange familiarité» de ces espaces partagés. Son ambition, vous faire expérimenter la condition des commerces discographiques qui y sont engagés. Pour ce faire, nous questionnerons la mise en conversation de ces rayons de disques afin de mettre en cause leur *vocation* : quelles formes de vies sont parlées et appelées par ces propositions de musique ?

## I. Des rayons de disques et de mots :

---

### Parler des rayons :

---

Nous, consommateurs indigènes, ne tenons aucune information certifiée pour discuter la disposition des rayons de disques exposés par la FNAC et le Virgin Megastore. Leur proportion, leur appellation et leur articulation ne sont pas commentées. Aucun texte n'explique les logiques impliquées dans leur organisation, aucun mode d'emploi ne semble prévenir leur usage. L'apprentissage nécessaire à leur appropriation relève de l'ordinaire et, de fait, est soumis à l'amnésie. Les vendeurs attachés aux rayons peuvent ponctuellement nous aider à chercher un disque et de cette façon nous fournir des indications sur le classement proposé. Ils seraient pourtant bien en mal de nous notifier ce que nous devons savoir, faute d'imaginer ce que nous ne pouvons comprendre. En effet, les règles régissant l'usage de ces rayons ne diffèrent pas de celles des rayons que nous rencontrons quotidiennement. Ainsi, nous ne pouvons déplacer ces installations comme nous l'entendons. De même, si nous manipulons un disque, nous devons, si nous ne l'achetons pas, le remettre là où nous l'avons pris. Les mots intitulant ces rayons attestent de la pertinence et de l'évidence de ces règles d'usage.

Ces mots apparaissent comme la seule accroche discursive à disposition pour mettre en discussion ces propositions de disques. Ils sont posés comme ordinaires. Du moins ils ne sont soutenus par aucune définition. Leur vocation signalétique est première, ils servent explicitement l'appropriation de ces espaces discographiques. Ils permettent l'intellection du classement de disques proposé et rendent possible une navigation en son sein. L'organisation de ces mots se fait sur trois niveaux : les « familles » au dessus d'un

ensemble de rayons sous la forme de pancartes suspendues, « les sous-familles »<sup>85</sup>, directement inscrites sur les rayons, et les « intercalaires » au sein même de ces rayons au milieu des disques. La police et la taille des caractères utilisés varient en fonction de ces trois niveaux de visibilité. Ainsi, en octobre 1999, le Virgin Megastore propose au second étage de son magasin bordelais une famille intitulée « Classique ». Dans cette famille nous trouvons les « sous-familles » suivantes : « Compositeur », « Coffret », « Prix tentation », « Collection économique », « Musiques liturgiques », « Musique contemporaine », « Récitals interprètes », « Opéra », « Opérettes » et « Récitals lyriques ».

L'usage de ces rayons, notamment la recherche d'un disque, nécessite la maîtrise de ces termes et appelle un ensemble de connaissances « extérieures ». Si le bon fonctionnement de ce classement de disque se fonde sur leur « naturalité » et la transparence des principes de catégorisation qu'ils impliquent, il nous faut considérer l'autonomie des savoirs discographiques proposés dans ces rayons. En effet, ces mots peuvent être appréhendés comme des catégories autonomes. Ils construisent et proposent en disques leur propre signification. Si je ne comprends pas un des termes proposés, « Musique contemporaine » par exemple, je peux me référer aux disques classés. Tel disque est un disque de « Musique contemporaine », tel compositeur fait de la « Musique contemporaine ». La « Musique contemporaine » prend sens dans les continuités et les discontinuités ponctuellement réalisables entre les différentes productions musicales accessibles. Ces rayons de disques, en se faisant porteurs de distinctions et de rapports logiques, médiatisent une connaissance de la musique et de sa diversité. Les mots sanctionnant cette structure sont indispensables à l'appropriation, à la discussion et à la transmission de ces savoirs discographiques.

Faire les musiques du monde :

---

Les termes impliqués dans ces rayons de disques ne sont soutenus par aucune définition et aucun texte. Ces mots se veulent aisément compréhensibles pour la clientèle indigène et sont utilisés comme des mots communs et courants. Cette indépendance

---

<sup>85</sup> Les termes « familles » et « sous-familles » employés pour décrire la structure de ces rayons sont ceux utilisés par le responsable disque de la FNAC et le directeur d'exploitation musique et vidéo du Virgin Megastore.

conférée à leur usage suppose l'existence de formes de vie partagées : un *parler musique* ordinaire. Les termes des rayonnages de la FNAC et du Virgin Megastore étant posés au niveau national par la direction de ces enseignes, ce parler indigène se veut partagé de Bordeaux à Paris.

J'aborderai de manière critique ce *recours* et cet *appel* à un savoir partagé en isolant et en étudiant les mots impliqués dans ces rayons de disques. Afin de poursuivre ma conversation avec les ethnomusicologues, je m'intéresserai aux occurrences du vocable *musique du monde* utilisé dans les magasins de la FNAC et du Virgin Megastore. Ce faisant, je me couperai délibérément de l'ensemble discursif constituant son quotidien. Au risque de court-circuiter l'efficacité de cet étalage structuré de disques, je dénaturerai sa compréhension. Cette démarche ne sert pas l'*exotisation* de ces rayons (l'observateur comme étranger/l'objet observé comme étrange (Martin 2003)) mais offre une expression anthropologique originale au scepticisme naturel traversant nos usages partagés du langage. Parlons-nous de la même chose quand nous discutons de la musique du monde ? Que faisons-nous avec cette catégorie musicale ? J'étudierai donc la FNAC et le Virgin Megastore comme des entreprises produisant (fabriquant et présentant) des catégories musicales en vue de sélectionner, d'organiser et de proposer un ensemble de disques à la vente. Les limites propres à cette analyse me conduiront par la suite à considérer les discours sur les pratiques et les logiques engagées dans la construction de ces rayonnages.

J'ai identifié la musique du monde comme une *catégorie musicale* : une étiquette sanctionnant un processus de différenciation et de singularisation de l'ensemble indéterminé réuni ponctuellement sous le mot *musique*. La notion de *catégorie musicale* me permet d'accrocher cette mise en rayon sans importer de problématiques définitionnelles. La musique du monde est une catégorie musicale, sa mise en mot peut se faire, entre autres, en termes de *genre*, de *style*, de *registre* ou de *mouvement musical*. L'inertie de la catégorie musique du monde mérite d'être remarquée. Son étiquette n'est qu'une *appellation*. C'est pourquoi, en dépit de leur air de famille, il est nécessaire de clairement distinguer cette catégorie de catégories comme musiques amplifiées, musiques actuelles ou musique française. En effet, l'emploi de ces catégories musicales se veut *transparent*. L'acte de catégorisation et son critère de différenciation sont visibles sur l'étiquette sanctionnant le résultat même de cette catégorisation. Parler de musiques amplifiées, de musiques actuelles ou de musique française c'est tout simplement sous-

tendre que certaines ne le sont pas. L'emploi de ces étiquettes est *performatif* : la catégorie et la catégorisation se confondant, l'introduction d'une référence aux musiques amplifiées, aux musiques actuelles ou à la musique française engage une action différenciatrice. La catégorie musique du monde n'engage pour sa part aucune distinction. A la différence de la catégorie musique française par exemple, elle ne suggère pas de mode de différenciation nationale ou géographique de la musique. Si l'existence de la musique française sous-tend l'existence d'une musique sénégalaise et même *in extenso* celle d'une musique africaine, la catégorie musique du monde, elle, ne propose aucune méthode de distinction. Nous ne pouvons, en toute bonne foi, considérer ce qui ne fait pas partie du *monde* en question et en quoi la *musique* y est de fait distinct. Une analyse décontextualisée de l'appellation musique du monde ne révèle aucun critère pertinent de différenciation de la musique. Cette catégorie ne nous laisse aucune prise.

Le vocable musique du monde dans les rayons de la FNAC et du Virgin Megastore occupe une *position*. Il signifie un classement de disques et intitule un ensemble de rayons. Sa présence est *extraordinaire*. Inscire un terme dans un lieu c'est le sortir de ses usages quotidiens, oraux ou écrits, et donc de ce qui fait sa vie. En l'isolant et en lui donnant une dimension matérielle, nous lui reconnaissons une valeur tangible et une autonomie. Cet usage de la musique du monde lui prête une réalité : douteriez-vous de l'existence de la musique du monde ? La reconnaissance de cette existence spatiale est nécessaire à l'appropriation des rayons. En effet, l'organisation de ces mots de la musique se fait, au sein de la FNAC et du Virgin Megastore, sur trois niveaux : les *familles*, au-dessus d'un ensemble de rayons sous la forme de pancartes suspendues, les *sous-familles*, directement inscrites sur les rayons, et les *intercalaires* au sein même de ces rayons au milieu des disques. La police et la taille des caractères utilisés varient en fonction de ces trois niveaux de visibilité de la différence (famille, sous-famille ou intercalaire). L'inscription spatiale de la musique du monde - cette famille suspendue au-dessus des rayons - à défaut d'être poétique, lui attribue une position taxinomique explicite.

Cette distinction de catégories musicales sur trois niveaux établit un ensemble de rapports logiques, notamment des rapports d'inclusion et d'exclusion. Cette classification de disques en familles et sous-familles crée une expression spatiale de la diversité musicale. Les rayons de la FNAC et du Virgin Megastore proposent à l'usage du client une

taxinomie de la musique. Au sein du Virgin Megastore, la famille « Musique du Monde » se trouve par exemple à charge d'un ensemble de sous-familles :

*Catégories de la famille « Musique du monde »*

*Virgin Megastore, Bordeaux, octobre 1999 ; octobre 2002.*

<i>Octobre 1999</i>	<i>Octobre 2002</i>
Musique celte Bretagne France Moyen-Orient Antilles Brésil Amérique du sud Salsa Reggae Afrique	Espagne/Portugal/Tzigane/Divers Europe Moyen-Orient/Asie/Divers World Antilles Maghreb Argentine/Mexique/Musique des Andes/Brésil Salsa Reggae Afrique

Tableau 1.

Ces catégories musicales incarnent, au fil des ans, la famille « Musique du monde ». Elles représentent et témoignent de sa pluralité. Ces sous-familles sont présentées sur un modèle identique. Elles sont composées de disques classés de façon alphabétique. La même graphie et le même code couleur sont appliqués à la présentation de leurs étiquettes. Ces ensembles de disques nommés cohabitent et s'articulent sans se recouper. A l'intérieur d'une famille, un disque ne peut être classé de deux façons différentes : il ne peut appartenir à deux sous-familles d'une même famille. Les catégories musicales ainsi proposées peuvent être appréhendées comme des entités autonomes. Elles construisent et proposent en disques leur propre signification. Si je n'ai pas de définition du mot « Salsa » ou si je doute de la légitimité de cette définition, je peux me référer aux disques classés. Tel disque est un disque de « Salsa », tel artiste fait de la « Salsa ». La « Salsa » prend sens dans les continuités et les discontinuités ponctuellement réalisables entre les différentes productions musicales accessibles.

Ces sous-familles semblent différenciées sur un mode identique. La composition de ces catégories musicales répondrait à des critères géographiques. La diversité de la « Musique du monde » se superposerait à des identités régionale et nationale - une

représentation *culturaliste* de la diversité musicale. La présence, dans cette famille, de rayons intitulés « Salsa » et « Reggae » révèle pourtant une alternative à ce système d'organisation de la diversité. Les productions musicales classées dans ces rayons apparaissent différenciables dans une nouvelle *dimension*. La musique du monde proposerait plusieurs points de vue sur sa diversité et supporterait divers modes de branchements. Cette ouverture de la différence, de par son organisation en sous-familles, est productrice d'incohérences logiques. En effet, les possibles recoupements entre ces façons de catégoriser la musique du monde interrogent la viabilité d'un classement de disques. L'ensemble des productions « Salsa » peut-il être distingué de l'ensemble « Amérique du Sud » ? Que signifient l'introduction et la mise en rayon de cette différence ? Où trouve-t-elle sa pertinence ? Notre perspective révèle ses limites. Nous avons besoin d'un interlocuteur.

La compréhension de l'ensemble constitué par les familles est également problématique. Elle interroge l'objet même de ce classement de disque. Considérons les différentes familles représentées au sein du Virgin Megastore de Bordeaux :

*Organisation en familles des rayons de disques du Virgin Megastore.*

*Bordeaux, octobre 1999 ; octobre 2002.*

<i>Octobre 1999</i>	<i>Octobre 2002</i>
Variété française Variété internationale Hard Rock Soul/Funk/Techno/Dance Musique du monde Classique	Variété française Rock français Variété internationale Soul Funk R'n'B Musique du Monde Classique Jazz Relaxation Rock Indépendant Hard Rock Musique électronique

Tableau 2.

Ces différents termes sont présentés de manière identique. Leur situation suspendue leur confère un statut commun de famille. Ces différentes familles semblent cohabiter sans conflit au sein du Virgin Megastore. Seuls leur proportion et leur emplacement les

distinguent. De fait, la famille « Musique du Monde » possède la même pertinence dans ce classement que la famille « Classique » ou la famille « Rock Indépendant Hard Rock ». L'association de ces lieux de pluralité mérite d'être questionnée. Pour éviter toute répétition ce classement de disques devrait être organisé par le haut. La sélection des familles devrait se faire sur des critères comparables et non contradictoires. Pourtant, bien que l'on prête aux rayons « Musique du monde », « Musique électronique » et « Classique » un statut commun de famille, leur cohabitation dans un même classement pose problème. Comme nous le verrons, ces familles peuvent ponctuellement se recouper. Un disque peut être classé dans les sous-familles de deux familles différentes (mais non dans deux sous-familles d'une même famille). D'un point de vue logique, ces familles ne s'excluent pas. L'objet de cette différenciation en famille apparaît donc avoir une cohérence discutable. Ces rayons de disques constituent-ils un niveau irréductible de la diversité musicale ?

Ces catégories musicales, de par leur sous-différenciation, sont polarisées sur elles-mêmes. Elles organisent une pluralité, la mettent ponctuellement en relation avec d'autres catégories (l'intercalaire « Latin Jazz » au sein de la « Musique du monde » par exemple) mais ne réfèrent qu'à leur propre catégorisation. Ces familles ne sont pas constituées dans le but de s'associer dans un classement mais, d'une certaine façon, pour se confronter. En organisant la « Musique du monde », la « Musique électronique » et le « Classique » dans une classification de la musique, on ne rend pas compte de la diversité d'une production musicale, mais de la pluralité des pôles de mise en scène de cette diversité. Ces différents lieux de l'hétérogénéité constituent autant de manières d'aborder la musique et sa pluralité. De notre point de vue, la cohérence de cette organisation de la diversité musicale apparaît contestable. La cohabitation de ces familles interroge en effet l'objet de cette mise en disques : où doit-on chercher la cohérence de ces rayons ? Quel est l'objet de cette différenciation et de cette organisation en catégories musicales ? De nouveau notre investigation réclame un interlocuteur. Il nous faut, pour accrocher les rayons de la musique du monde, considérer les logiques et les pratiques de ses acteurs.

## II. Comment parler de rayons de disques ?

---

### Enquête : de la production des discours

---

Selon James Clifford, « l'écriture ethnographique actuelle est à la recherche de nouveaux moyens pour représenter convenablement l'autorité des informateurs » (Clifford 1996 : 51). L'ethnographie de l'entreprise semble se développer autour de ce questionnement méthodologique en terme d'autorité et de représentation (Feynie 2001 ; Both 2003). Au risque d'être trivial : qui peut parler au nom de l'entreprise et comment ? Les jeux de pouvoir nécessaires à l'activation et à la reconnaissance d'une enquête participe ainsi de la construction de cet objet ethnographique singulier qu'est l'*entreprise*. L'anthropologue, en se déclarant, active un réseau de production et de contrôle de la *communication*. Qui peut permettre une enquête ? Qui peut être (l')enquêté ? Quelles sont les données considérées comme secrètes ou préjudiciables ? etc. Sa présence met en cause le caractère public des différents propos et informations échangés. Elle contribue à la reconnaissance de l'existence discursive de cette représentation d'équipe qu'est l'*entreprise*.

Je me suis rendu à la FNAC le 10 août 1999 muni d'un dictaphone de médiocre qualité et d'un bloc-notes. J'avais pour intention d'interviewer un des vendeurs attachés aux rayons de disques. Mon choix, après quelques minutes d'hésitation observante, s'est porté sur le responsable du rayon « Jazz » : « Loïc<sup>86</sup> » comme il est spécifié sur son badge. Je me présente : étudiant en anthropologie, j'ai pour projet d'écrire un mémoire sur les rayons de disques et leur nom. Je lui demande s'il peut m'accorder un entretien. Il me répond qu'il n'en a pas l'autorisation : il n'a pas le droit de divulguer des informations sur

---

<sup>86</sup> J'utilise un pseudonyme.

la gestion de son rayon. Je lui rétorque que je ne suis pas intéressé par les « chiffres » et que je tiens seulement à comprendre pourquoi il existe un rayon « Jazz Fusion » par exemple, qui a choisi ces termes et sur quels critères. Mes éclaircissements sont vains. L'incongruité de ma requête semble motiver son refus. « Loïc » me fait remarquer l'absence de sérieux de mon approche. Pour faire une enquête il faut faire une demande à la direction : d'autres étudiants l'ont fait et obtenu des stages. N'étant pas demandeur de stage, j'essaie une nouvelle fois de le convaincre de la validité de ma démarche : je m'intéresse à lui et à ce qu'il me dira. La conclusion de notre échange ne se fait pas attendre, il ne peut et ne veut pas répondre à mes questions. Toutefois, si j'obtiens l'autorisation de la direction, il reviendra sur son verdict.

Je n'ai pas tenté ma chance auprès d'un autre vendeur. J'ai choisi de battre en retraite et d'obtenir cette autorisation. Renvoyé à ma figuration d'enquêteur, il me fallait me recomposer une légitimité pour supporter cet échec. Il n'y a pas d'insuccès ethnographique. Il n'y a que des leçons à prendre. En l'occurrence, ma déconvenue éclaire la condition d'une mise en discours des rayons de disques. « Loïc » en refusant de m'accorder un entretien sur les rayons « Jazz » et en me rappelant le protocole nécessaire à cette activité m'a rappelé au travail nécessaire à la production d'informations partageables. Comment l'enquêté se laisse-t-il enquêter ? En le considérant *a priori* comme qualifié pour me répondre et me donner des renseignements sur la construction des rayons, j'ai mésestimé son statut et sa position au sein de l'entreprise. Interroger directement les vendeurs de la FNAC c'est passer outre un circuit communicationnel, c'est négliger une des sources d'interprétation qu'offre la FNAC pour qui veut l'étudier et en parler.

Quelques jours plus tard, autour du 20 août, j'utilise la voie téléphonique pour me renseigner sur cette autorisation, un moyen d'éviter cette confrontation corps à corps qui avait mis à mal ma figuration d'enquêteur. Je cherche dans les pages jaunes le numéro du Virgin Megastore ; après mon échec à la FNAC je décidais de faire jouer la concurrence. J'explique à la standardiste l'objet de mon appel : je suis étudiant en anthropologie et je cherche à faire une enquête sur les disquaires. Elle me met alors en relation avec une première personne. Ne sachant pas à qui je m'adresse je répète mon discours de présentation. Un homme, sûrement jeune, m'écoute et me renvoie au standard à la recherche d'une personne habilitée à répondre à mes questions. Je dispose désormais d'un nom. La standardiste m'apprend que la personne portant ce nom est en réunion et me

propose de rappeler plus tard. Mon discours introductif est en place, et c'est sans crainte que je téléphone à la FNAC. Je rentre en contact avec une standardiste. Elle me dirige vers un responsable de rayon à qui j'expose une fois encore l'objet de mon appel. Celle-ci choisit d'en référer directement à son « supérieur ». Ce dernier décide de me prendre au téléphone. J'expose une nouvelle fois l'objet de mon appel, conscient de l'enjeu. Il me coupe et m'apprend que les intitulés des linéaires<sup>87</sup> sont posés par une direction nationale. Un peu désorienté par cette information je lui réponds assez naïvement que je souhaiterais en discuter avec quelqu'un. Il me questionne sur la durée et la forme de l'entretien et me fixe rendez-vous en septembre, le 16. Plus tard, fort de mon succès, je rappelle le Virgin Megastore et essaye d'obtenir la personne que je peux nommer. J'expose une nouvelle fois l'objet de mon appel et lui sollicite un entretien en utilisant les critères négociés avec mon interlocuteur de la FNAC. Il me dit qu'il n'a pas le temps et me demande de rappeler d'ici trois semaines. Je le re-contacte courant septembre, il me fixe alors un rendez-vous pour le 8 octobre. Etant en réunion le jour dit, nous réaliserons finalement cet entretien le 15 octobre.

En réalisant mes entretiens avec le responsable disque de la FNAC et le directeur d'exploitation musique et vidéo du Virgin Megastore, j'ai respecté le circuit communicationnel de ces entreprises. Les réseaux de voix anonymes activés par mon approche me dirigent vers les détenteurs d'un nom. Mes interlocuteurs me guident vers les personnes habilitées à permettre une enquête sur l'organisation des rayons de musiques. En ce sens ils représentent leur entreprise (d'où leur pseudonyme provocateur monsieur FNAC et monsieur Virgin Megastore). A la différence du vendeur du rayon « Jazz » de la FNAC, ils sont habilités à parler en son nom et à lui offrir une voix. Ces offres de disques un format préétabli. Les rayons et leurs noms sont fixés par une direction nationale. Cette information qui n'était pas en ma possession lorsque j'ai commencé mon enquête a modifié mon approche des différents discours référés à ces rayons. Ni les vendeurs ni les Responsables Disques n'agissent de manière directe sur la sélection de ces mots de la musique. Pourtant ils ont à charge leur gestion au niveau local. Il s'agit bien d'incarner la *musique du monde* à Bordeaux. Le responsable disque de la FNAC et le directeur d'exploitation musique et vidéo du Virgin Megastore occupent une place de médiateur entre la direction nationale et les vendeurs tant dans l'action que dans la communication.

---

<sup>87</sup> Linéaire : nombre de mètre disponibles pour la présentation de marchandises dans un magasin, ce terme désigne les rayons.

Dirigeant la totalité des rayons de disques, leur façon de parler de la gestion des rayons réalise de façon pertinente la matière singulière qui y est organisée.

### Le fantôme dans le coquillage :

---

La première séquence que nous étudierons provient de l'entretien réalisé avec le directeur d'exploitation musique et vidéo du Virgin Megastore de Bordeaux le 15 octobre 1999. La séquentialisation, la retranscription et l'analyse proposées me permettront de révéler les savoirs d'arrière-plan nécessaires pour parler les constructions discographiques mises en rayon. L'interview a lieu dans le bureau de mon interlocuteur, mon enregistreur tourne depuis une dizaine de minutes, je prends de nouveau la parole :

[...]

Moi : La configuration du rayon « Classique » est assez particulière, il est isolé déjà...

Monsieur V.M. : ...isolé de la musique pour une seule raison : je reste intimement persuadé...et finalement les résultats que l'on peut avoir sur le « Classique » me donnent plutôt raison...que la clientèle « Classique » est assez proche de la clientèle « Livre ». Donc on a préféré l'implanter à côté de la librairie...au même titre que je reste intimement persuadé que la clientèle « Bd » se rapproche de la clientèle « Rock ». C'est la raison pour laquelle il y a ces deux décalages. La Bd qui devrait se trouver au deuxième étage avec la librairie se retrouve à côté du rock et le classique qui devrait se trouver au premier étage se retrouve à côté du rayon « Librairie ». C'est une question de proximité de clientèle.

[...]

Mon assertion inachevée ouvre un nouvel échange. Les réponses de mon interlocuteur sont brèves et n'engagent aucune poursuite. Il me faut donc animer activement cette interview au risque de la voir se terminer prématurément. Le plus souvent je n'arrive pas à produire de questions. En l'occurrence, j'introduis tout au plus une nouvelle thématique « *la configuration du rayon "Classique"* ». L'effet emphatique du terme « *configuration* » tranche quelque peu avec la vacuité de mes remarques. Au mieux, je focalise notre attention sur la situation actuelle des rayons « Classique ». A la mesure de notre

conversation, cette localisation de mon intérêt est reconnaissable et efficace. Nous parlons et mettons en jeu un même objet : les rayons de disques du Virgin Megastore de Bordeaux. Mon interlocuteur sait d'où je parle et va pouvoir reformuler ce que j'ai remarqué sans même attendre que je le notifie.

Pourquoi cette famille « Classique » méritait-elle d'être discutée ? Au sein du Virgin Megastore les rayons organisés sous le terme « Classique » sont au second étage. Au premier étage nous trouvons les familles « Variété internationale/Hard Rock » et « Musique du monde », au rez-de-chaussée les familles « Variété française » et « Soul/Funk/Techno/Dance ». Outre cette situation topographique, la mise à disposition de fauteuils et d'une table basse distingue l'installation discutée de l'ensemble des rayons de disques présentés dans ce magasin. Mon intervention inachevée essaye péniblement de donner corps à cet étrange investissement de l'espace (« *assez particulière* »). L'isolement signifié, sur lequel va rebondir mon interlocuteur, se parle en fonction des autres rayons consacrés à la musique (« *isolé de la musique pour une seule raison* »). En effet, ces rayons « Classique » ne sont pas seuls au second étage, ils cohabitent notamment avec les rayons « Librairie ». C'est pourquoi l'isolement noté sera reformulé comme un « *décalage* » par mon interlocuteur. Comme l'indique le conditionnel utilisé, cette situation nous est remarquable parce qu'elle brise une association attendue : « *La Bd qui devrait se trouver au deuxième étage avec la librairie se retrouve à côté du rock et le classique qui devrait se trouver au premier étage se retrouve à côté du rayon "Librairie".* »

Pour donner sens et raison à cette incongruité mon vis-à-vis va introduire un élément tiers : la clientèle de ces rayons. Notre discussion qui mettait en jeu des familles musicales et un espace organisé sur plusieurs niveaux va dès lors prendre en compte un facteur humain. Pour mon interlocuteur, les raisons de l'association du rayon « Classique » avec le rayon « Librairie » sont à chercher chez leur destinataire. La cohérence du second étage de son magasin n'est pas liée à des produits vendus, mais à l'identité de leurs acheteurs potentiels. Du point de vue du directeur d'exploitation musique et vidéo du Virgin Megastore ces rayons se conçoivent et se parlent en fonction d'une clientèle indigène. Ce qui apparaît comme un décalage pour un locuteur non-averti ne l'est pas lorsqu'on discute en professionnel leur mise en espace. Mon interlocuteur soutient cette mise en rayon par une intime conviction. Cet engagement personnel concerne un fait socio-économique : la « clientèle BD » est proche de la « *clientèle "Rock"* » tout comme la

« clientèle "Librairie" » est proche de la « clientèle "Classique" ». Cette intime conviction, bien qu'elle soit le fait du directeur d'exploitation musique et vidéo du Virgin Megastore, ne suffit pas à légitimer le « décalage » produit dans nos attentes de consommateurs indigènes. Mon interlocuteur n'entretient aucun doute sur ce point et va se référer aux résultats obtenus dans ses rayons pour valider l'efficacité de sa représentation des marchés locaux.

L'autonomie et l'autorité qu'il confère aux chiffres obtenus dans ces rayons (« *les résultats [...] me donnent plutôt raison* ») expulsent de notre conversation le travail nécessaire à leur production. Les chiffres pourtant ne parlent pas d'eux-mêmes. En l'occurrence, les résultats de ces rayons sont issus d'un rapport entre un nombre de disques proposés à la vente et un nombre de disques vendus. Ce rapport ne dit rien, il ne montre rien. Pris indépendamment des rayons qui les supportent et les construisent, ces chiffres sont inexpressifs. En effet, les familles et les sous-familles nommées et composées en disques sont indispensables à leur signification, à leur comparaison et à leur analyse. En ce sens, la formulation des résultats obtenus sur une période donnée, la signification de progression ou de régression sur le rayon « Classique » par exemple, légitime de façon tautologique le principe de double catégorisation (catégorisation de la musique en produits/catégorisation d'un public en clientèles) engagé dans cette mise en marché de la consommation de disques d'une clientèle locale. « *Les résultats que l'on peut avoir sur le Classique me donnent plutôt raison.* » Du moins ils ne peuvent servir la mise en cause des rayons qui les produisent. La séquentialisation, la retranscription et l'analyse de mon entretien avec le directeur d'exploitation musique et vidéo du Virgin Megastore nous invitent à reconsidérer nos façons de parler ces constructions discographiques. Les rayons discutés organisent une consommation de musique. Les disques vendus sont des disques achetés. Nous, clients indigènes, devons nous concevoir dans ces rayons. L'achat pour un ami proche d'un enregistrement du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky m'inclut sans façon dans la clientèle « Classique » et me fait participer de son marché. Qu'on se le dise, nous sommes déjà parlés dans ces rayons.

Ces « lieux communs » dans lesquels nous recherchons notre musique nous comprennent. Les rayons de disques participent de nos façons de vivre ensemble la musique en nous divisant. Ainsi, pour exemple, la place attribuée à la famille « Musique du monde » dans notre FNAC bordelaise :

Moi : [...] [*Hésitant*] L'organisation spatiale des différentes sous-familles, elle est pensée, réfléchie...par exemple le fait que le classique soit à côté du jazz et de la musique du monde...

Monsieur F. : Là c'est pareil. On essaye, je dirais/ c'est en fonction du magasin. Chaque magasin a sa spécificité. C'est la coquille. On ne peut pas pousser les murs. A partir de là on fait en fonction de l'outil que l'on a, et en fonction de l'outil, de la place que l'on accorde à telle ou telle famille on essaye de trouver déjà une disposition. Indépendamment de ça, il est vrai qu'il y a aussi une typologie de clientèle. On va pas mettre le rap à côté du classique parce que c'est pas la même clientèle. Les clients qui viennent chercher du classique ne viennent pas..., ne vont pas de toute façon naturellement vers le rap. Donc on essaye de ne pas marier les familles vraiment trop différentes. Mais autrement non, "Classique"/ "Jazz", c'est souvent ce qu'on fait régulièrement, c'est de mettre le classique et le jazz... [*réfléchissant*] En même temps après, effectivement, il peut y avoir "Musique du monde". Mais bon, il peut y avoir "Musique du monde" à côté du "Classique". Il peut y avoir "Classique" à côté de la "Variété française". On essaye le plus possible d'avoir effectivement une cohérence dans la manière dont on classe les familles [...].

L'organisation des rayons est dépendante d'une surface disponible. La « coquille » définit un espace irréductible dans lequel monsieur FNAC organise une proposition de musique. Ma question porte sur les logiques propres à l'articulation de familles musicales, notamment la proximité dans ce magasin bordelais des familles « Jazz et Musique du monde » et « Classique ». Monsieur FNAC, en réponse, me parle de « *typologie de clientèle* ». Les clients venant pour le classique « *ne vont pas de toute façon naturellement vers le rap* ». Un acheteur de musique classique, pour monsieur FNAC, est plus proche d'un acheteur de musique du monde que d'un acheteur de rap. Par conséquent il est pertinent de séparer et d'éloigner ces familles. En construisant cette distinction, le responsable disque de la FNAC identifie les clientèles dans leur rapport aux rayons : les clientèles sont des ensembles de clients qui achètent des disques dans les rayons. Leur existence est de cette façon subordonnée à une catégorisation de la musique (le client musique du monde, le client rap). Leurs différences sont exprimées *dans* et *autour* des rayons sur un parcours dans la diversité musicale.

Ce classement de disques n'est donc pas mis en espace en fonction de sa production mais de sa consommation. Les disques vendus sont en quelque sorte déjà des disques achetés. Les rayons en s'établissant sur une représentation d'un rapport à la musique stabilisent et établissent ce rapport à la musique. Ainsi, si les auditeurs de rap ne sont pas attirés par la musique du monde, l'espace proposé par la FNAC ne semble pas vouloir encourager leur changement. Evidemment, la vocation de cette entreprise, indépendamment de sa communication, n'est en aucun cas culturelle ou éducative. Il s'agit de vendre des disques à des clientèles non de proposer une diversité musicale à vendre. Cette représentation des clientèles se veut pragmatique. Cette différence signifiée par monsieur FNAC entre les auditeurs de *rap* et les auditeurs de *classique* est un état de fait sur lequel on peut agir. Sa pertinence prend source à l'extérieur des rayons. En élaborant une typologie des clientèles dans des catégories musicales, en raisonnant cette organisation en terme de marché (le marché de la « Musique du monde » par exemple) le responsable disque de la FNAC veut travailler une différence naturalisée. Le renversement permettant ce travail mérite d'être souligné : les clients achetant des disques différents sont différents (mais alors où et avec quels critères établir ces différences dans l'ensemble de disques achetés ?) / les familles musicales impliquent des clientèles différentes (on compose des catégories musicales en fonction des différences entre les clients : on élabore des « goûts musicaux »).

L'articulation et la cohérence de cette organisation, d'un point de vue pratique supposent une coordination du classement de disques. Les difficultés rencontrées lors de cette opération révèlent de manière remarquable les dynamiques engagées par cette mise en rayon des clientèles.

Monsieur F. : [...] Alors, il peut y avoir ponctuellement certaines discussions sur tel référencement de produits. Est-ce que c'est judicieux de l'avoir mis dans tel rayon ou ceci ou cela... sur le lot il y a toujours quelques trucs qui rentrent plus ou moins bien. Donc, localement, en fonction de la compétence d'un vendeur, on peut éventuellement le classer ailleurs. Ou on fait le doublon. C'est à dire que tel produit qui est plutôt pour certains du ragga-rap et pour d'autres qui sera du reggae bon ben on le mettra dans le "Reggae" et dans le "Ragga". Un article comme Tryo, on le met dans "Rock français" mais aussi en "Reggae". Manu Chao c'est pareil on le met en "Musique du monde" et

aussi en "Rock français". Donc on est aussi à l'écoute du client. Les clients qui viendraient chercher Manu Chao je dirais plutôt "Amérique-latine" [...].

Monsieur FNAC me parle de problèmes de « *référencement* ». Il prend trois exemples pour préciser son idée. Premièrement un produit hypothétique qui serait pour certains « Raggarap » et pour d'autres « Reggae », deuxièmement un groupe se nommant Tryo et enfin un artiste : Manu Chao. Les problèmes que posent le référencement de ces trois « *produits* » (pour utiliser une catégorie indigène) ne sont pas strictement identiques, bien qu'ils soient en définitifs affiliés à la famille « Musique du monde ». Le « déchirement géographique » dans lequel est pris Manu Chao mérite par exemple d'être souligné. Le disque de cet artiste est classé sous l'étiquette « Rock français » à l'intérieur de la famille « Variété française » et dans la sous-famille « Amérique latine » au sein de la famille « Jazz et Musique du monde ». Ce « doublon » confère une existence singulière à sa musique. Manu Chao est « désuni », présenté dans une double nationalité (« Amérique latine »/ « France ») et dans une double conception de la musique (« Musique du monde »/ « Rock »). Ce double référencement met à jour les limites de la taxinomie mise en place. Au final aucune des catégories en présence ne convient à la musique de Manu Chao. A la décharge de cette pratique de classement, il faut néanmoins souligner que le projet d'une taxinomie de la musique évitant toute répétition est irréalisable. La structure mise en place (les relations d'inclusion et d'exclusion organisées) demanderait un apprentissage trop contraignant pour le commun des clients (dans lequel je m'inclue).

Les problèmes de classement auxquels répondent ces doubles référencements ne sont pas directement liés à la singularité des disques et des artistes classés. Ces doublons sont légitimés et justifiés par le client. Le classement des disques au sein du rayonnage doit lui permettre de trouver ce qu'il cherche là où il pense le trouver. Le référencement veut devancer son appropriation des rayons. Ces « doublons » méritent d'être mis en relation avec les logiques présidant l'articulation et les proportions des rayons. Ils participent de la catégorisation des clientèles dans des familles musicales. Ranger un disque dans la famille « Musique du monde » et dans la famille « Variété française » ce n'est pas répondre à la complexité d'une production musicale mais aller au devant de la diversité de ses acheteurs. Le double référencement engage un processus d'autonomisation des familles : on propose un même produit à deux types de clients donc on le classe deux fois de manière à ce qu'ils le trouvent et « s'y retrouvent ».

Cette recherche d'une indépendance des familles construit une représentation éclatée de la musique. D'une compréhension en terme de musique (une catégorisation de *la* musique) on passe à *des* catégorisations *des* musiques. La structure du rayonnage perd en flexibilité et en fluidité pour se cristalliser dans la diversité qu'elle met en scène. Ce cloisonnement des familles se calque sur une représentation du cloisonnement des « goûts musicaux » ou cherche à cloisonner des « goûts musicaux » ce qui, en fin de compte revient au même. Le terme de « marché » utilisé à de multiples reprises par mes interlocuteurs incarne le principe de double catégorisation activé lors de la construction de ces rayons. Reconsidérons la grammaire de cette notion en écoutant le directeur d'exploitation musique et vidéo du Virgin Megastore :

Monsieur V. M. : [...] C'est un choix pour la bonne et simple raison que la FNAC a un très très bon vendeur et que le Jazz est pas du tout un marché en progression. Donc, j'ai pas envie de me battre sur un marché en régression. A coté de ça on a pris toute la clientèle Musique du monde de toute la région, et la Musique du monde c'est le marché en progression. Alors comme je ne peux pas attaquer tous les rayons il y a un choix. Un choix économique, c'est à dire qu'on va focaliser notre attention sur les rayons qui sont en progression et forcément c'est au détriment d'autres rayons parce qu'on peut pas tout bien faire. [...]

Plutôt que de nous intéresser pas aux définitions proposés dans la littérature marketing, nous étudierons l'utilisation de ce terme par mon locuteur afin de mettre au jour sa grammaire. Cette notion est associée à celle de clientèle sans lui être superposée :

- « *on a pris toute la clientèle Musique du monde de toute la région, et la Musique du monde c'est le marché en progression* ».

Les clientèles sont étiquetées avec des catégories musicales : il existe une « clientèle Musique du monde » comme il existe une « clientèle Jazz ». De façon connexe le vocable « marché » semble contenir l'objet « clientèle Musique du monde ». Les catégories musicales sont également utilisées pour étiqueter ces marchés : « *la Musique du monde, c'est le marché* ». Ce faisant il est doté de différentes dynamiques : progression ou régression. Ainsi, un marché est une catégorie associant un produit (ici la « Musique du

monde ») et une clientèle.

- « *la Musique du monde, c'est le marché en progression* »

Comment donner sens aux dynamiques signifiées par monsieur V. M. ? En quoi la « Musique du monde » est en « progression » ? En quoi le « Jazz » est en « régression » ? Mon interlocuteur ne fait pas référence à une production musicale, ces dynamiques engagent une clientèle. Si nous exploitons cet extrait pour définir la notion de « marché » nous dirions : un marché est un ensemble de personnes susceptibles d'acheter un produit, et non pas un marché est un produit susceptible d'être acheté par un ensemble de personnes. C'est la « clientèle de la région » de « Musique du monde » qui est en progression et mise en rayon. Les rayons sont les supports de cette notion de marché, ils matérialisent les dynamiques unissant le client et un produit. A la fin de cet extrait, monsieur V. M. substitue le terme de rayon à celui de marché, il parle de « *rayons qui sont en progression* ». Je reprendrai cet amalgame à mon compte : les rayons de disques se font une représentation des marchés locaux de disques.

Monsieur Virgin Megastore parle de se battre sur des marchés, il parle d'« attaquer ». Le rayon semble être l'arme de cet affrontement. En refusant de développer le rayon « Jazz », mon interlocuteur refuse le combat sur le marché du « Jazz », celui-ci étant en régression il présente un intérêt moindre. Les rayons de nos magasins bordelais se répondent. Ils cohabitent et s'affrontent : certains combats sont terminés : le rayon « Jazz » du Virgin Megastore en témoigne, certaines batailles ont lieu : le rayon « Musique du monde » est fier et prêt au combat. Pour en finir avec cette métaphore belliciste jouant nécessairement avec le stéréotype, monsieur V. M. et monsieur F. sont des stratèges, les rayons leur plan de bataille, les marchés les différents fronts de leur guerre économique. Cette notion de marché est une forme d'interprétation de la demande et de l'attente d'une clientèle. La détermination et l'étude de leurs dynamiques semblent fonder la pertinence de ces rayonnages. On ne peut mettre en cause leur pertinence sans une référence à cette géostratégie économique associant des produits, des clientèles et une concurrence.

La notion de marché, servant cette organisation de la vente de disques, évacue toute communication. Pas d'expression mais une présence et des dynamiques. Le marché est doté de vie et d'autonomie. De ce point de vue toute référence à une singularité des clients

(dans leur demande par exemple) nous renverrai à une expérience dialogique et contextuelle réductrice qui met en scène une situation « subjective » donc non « objective ». L'utilisation d'une super-catégorie comme celle de marché, participe d'un procédé rhétorique efficient (en terme d'autorité) et éprouvé (notamment en anthropologie). Le terme de *marché* est une catégorie efficace permettant de légitimer un travail sur l'ensemble des rayons. L'usage de cette catégorie fait apparaître deux échelles d'action :

Monsieur F.: [...] on a une « direction produit », la « direction produit » est découpée en fonction des différents styles musicaux, avec des responsables de produits, des responsables de familles - chaque produit - au niveau de la "Variété internationale", la "Variété française", le "Jazz", le "Classique", la "Musique du monde" etc., et tous les quinze jours, les responsables produits de la direction produit sont en réunion téléphonique et régulièrement en réunion avec les vendeurs experts, les vendeurs experts qui sont dans les magasins, qui sont nommés pour leur compétence dans tel ou tel type musical. Et eux amènent la vision de terrain, l'attente par rapport à l'attente du client, la vision du consommateur, et les spécificités qu'on rencontre en magasin. [...]

En impliquant les vendeurs dans son argumentation, monsieur FNAC situe son action dans les rayons. Il est responsable disque, il coordonne l'activité des vendeurs en ce qui concerne la musique et la vidéo. Ses actions et les stratégies qu'elles servent sont relatives à l'ensemble des rayons associés à ces produits. Pour schématiser, le vendeur agit dans les familles et le responsable disque sur la construction des familles. L'action des vendeurs se fait dans des catégories (le vendeur « Jazz », le vendeur « Classique » etc.), l'action des directeurs d'exploitation (ou responsable disque) se fait, elle, dans la catégorisation. Mes interlocuteurs ne revendiquent aucune connaissance musicale. Cependant, ils mettent en avant celle de leurs vendeurs. Le partage des autorités est explicite : le responsable disque, en reconnaissant la compétence des vendeurs, se réserve un espace d'autorité spécifique. Mes interlocuteurs établissent par leur vocabulaire l'installation d'une situation marchande classique. Ils parlent, de « produit » de « clientèle » et de « marché », pas de « disques » de « musique » ou de « publics ». Leur action sur la musique se veut avant tout commerciale, elle se dégage de toute responsabilité culturelle. La hiérarchisation et l'articulation de ces modes discursifs nous informe sur les façons dont nous pouvons discuter l'ensemble de disques organisés

### III. Comment nous parler dans nos rayons ?

---

Qu'attendre du changement ? :

---

Permettez-moi de produire un nouvel extrait de l'entretien réalisé le 16 septembre 1999 avec le responsable disque de la FNAC, le « vis à vis » du directeur d'exploitation musique et vidéo du Virgin Megastore. L'étude de cette séquence me permettra de repérer les enjeux propres à l'expression et à la compréhension des transformations touchant les rayons de disques de notre quotidien. L'interview enregistrée se déroule dans son bureau. Nous nous faisons face, j'essaie de relancer habilement mon interlocuteur :

[...]

Moi : Et quel est justement la politique que vous avez sur la musique en général ?  
Vous essayez de développer...

Monsieur F. : Ah oui parfaitement, on a effectivement je dirais, une politique... c'est de toute façon en fonction des besoins et des attentes de nos clients. Donc si un de nos clients nous demande de tel style musicaux, musical pardon, ben on y va nous on essaye de répondre à la demande et à l'attente. Après j'dirais il y a au départ une petite frange de courants musicaux qui ont très peu de place en terme de linéaire chez nous. Et... parce que... il y a très peu de demande. Et si la demande grandit on lui accorde de l'importance. Y a à peu près deux ans, trois ans, on a développé très fortement la techno au sein de la FNAC. On avait de la techno mais qui faisait partie d'une famille, la "Soul\funk", c'était je dirais un petit coin dans la "Soul\funk". On a vu que la "Techno" était en train de se développer alors là maintenant la "Techno" est devenue une famille à part entière.

[...]

La félicité de cet entretien est le fait de mon interlocuteur. Malgré son évidente difficulté à cerner mes attentes, il s'est appliqué le long de notre conversation à répondre clairement à mes questions imprécises. En l'occurrence celle posée ne figurera pas dans un manuel d'ethnographie. Un seul terme semble assurer son vouloir dire : « *politique* ». Ce mot repris tout d'abord avec enthousiasme par le responsable disque de la FNAC va être abandonné rapidement. Mon interlocuteur semble se couper volontairement dans son élan pour réorienter son travail pédagogique. Après un bref silence, il me propose un exposé concis des logiques dirigeant la construction de ses rayons de disques.

La retranscription de cet extrait d'entretien expérimente la condition de tout travail ethnographique. Elle se fait l'expression d'une impossibilité de *collecter* le monde. En l'occurrence, je ne peux vous faire partager mon écoute. J'aimerais pourtant noter le ton singulier que mon interlocuteur accorde à ses propos. Celui-ci est caractéristique de l'énonciation circonstanciée d'une évidence ou d'un truisme. Ces contours intonatifs méritent d'être incarnés dans vos lectures. Ils me semblent participer d'une naturalisation au quotidien du discours marketing. Ainsi, les propos de mon interlocuteur coulent de source. Son argumentation se meut sans heurt : une théorie (le rapport unissant la clientèle et les rayons) et un exemple (le rayon « Techno »).

- « *Et si la demande grandit on lui accorde de l'importance* »

Selon le responsable disque de la FNAC, la demande des clients influe sur la taille des rayons. Plus celle-ci se fait importante, plus le linéaire est large. La grandeur, en terme d'espace, d'une famille ou d'une sous-famille se veut dépendante de l'*expression* d'une demande et d'une attente de la clientèle. Ce n'est donc pas l'importance et la diversité d'une production musicale que nous voyons évoluer dans ces rayons mais bien l'importance et la diversité d'une clientèle et de sa demande. Les proportions des rayons de disques se font la mesure de nos façons d'aimer la musique. Les transformations de leur géographie se parlent comme une histoire de *nos* « goûts musicaux ».

Le *positionnement*, comme action marketing, consiste à devancer ponctuellement la demande d'un produit en augmentant la taille de son rayon et ce de façon à lui donner une visibilité nouvelle et à susciter sa consommation. De ce point de vue, l'appréhension du

rayon « Techno » et la compréhension de ses dynamiques posent problème.

- « *Si la demande grandit on lui accorde de l'importance.* »

Cette façon de signifier aux clients qu'ils ont changé ne peut être que performative. Les distinctions introduites par monsieur FNAC entre la construction normale des rayons et les opérations ponctuelles de positionnement n'ont pas de pertinence lorsque on se situe du point de vue du client dans le rayonnement construit. L'évolution de la famille « Techno » et ses proportions actuelles ne peuvent être interprétées sans une référence aux techniques servant la mise en place d'une représentation de la clientèle indigène *dans et sur* une catégorisation musicale préétablie.

- « *On a vu que la "Techno" était en train de se développer alors là maintenant la "Techno" est devenu une famille à part entière* »

Cet énoncé clôture une exemplification de cette logique de *réponse* active à une demande et une attente (comprise comme une demande non formulée) de la clientèle indigène. J'aimerais que nous examinions les trois sujets engagés pour exprimer la mutation de ces rayons de disques. L'enjeu de ce travail est de mettre à jour la condition des commerces discographiques engagés dans ces rayons et la nécessité de l'expression d'un « nous ». Le « *on* » utilisé ne sert pas la formulation d'un « nous » anthropologique : ce n'est pas un « *vous comme moi* ». Ce « *on* » peut être signifié comme un « nous » professionnel, en l'occurrence un « nous » de chef d'équipe : il recouvre l'activité spécifique d'un responsable disque et fait référence à la coordination du travail des vendeurs sur le « terrain ». L'action attribué à ce « *on* » relève du constat : le responsable disque de la FNAC et ses collaborateurs ont pris connaissance d'une situation singulière. Les second et troisième sujets de cet énoncé sont désignés par une même étiquette. La situation est découverte : c'est la « Techno » qui se développe et qui est devenue une famille à part entière. Si l'étiquette est identique, notons que mon interlocuteur parle successivement un marché et un espace discographique : un marché se développe celui de la « Techno », l'espace accordé aux disques « Techno » est agrandi et passe du statut de sous-famille à celui de famille.

La production de cette catégorie musicale comme une entité capable de se développer mérite que l'on s'y arrête. En effet ce mot est un instrument de l'histoire de la musique. Les individus qui l'usent et qui le définissent (notamment notre « on ») se font acteurs de la vie musicale. Parler la « Techno » comme le sujet d'une histoire, c'est s'inscrire et agir dans un environnement discursif organisé *dans* et *avec* des catégories musicales. Exposer ce terme dans un espace et promouvoir sa visibilité c'est lui conférer une existence extraordinaire. De fait, les rayons de disques participent activement du quotidien de notre musique, ils ne le constatent pas. Si nous pouvons nous accorder ponctuellement sur ce point (la FNAC participe de la vie musicale), nos conversations ne peuvent en saisir les implications. Nous ne pouvons accrocher et parler les changements touchant les ensembles discographiques proposés à la vente et discuter l'histoire composée par ces rayons à défaut de pouvoir mettre en cause les formes de notre représentation. Sommes-nous capable de nous reconnaître et de nous questionner dans les trois sujets impliqués dans la mutation de ces rayons de disques ?

Un malentendu opératoire :

---

J'ai relevé les différents termes utilisés par la FNAC et par le Virgin Megastore à l'époque des entretiens présentés. L'examen des mots qualifiant leurs familles révèle la pertinence du point de vue de monsieur FNAC pour pouvoir s'approprier efficacement les rayonnages de ces magasins de disques et constituer une connaissance en leur sein :

*Organisation en familles des rayons de disques de la FNAC et du Virgin Megastore.*

*Bordeaux, Octobre 1999.*

<i>FNAC</i>	<i>Virgin Megastore</i>
Enfant Variété française Variété internationale Soul/Funk/Dance Music Jazz et Musique du monde Classique	Variété française Variété internationale Hard Rock Soul/Funk/Techno/Dance Musique du monde Classique

Tableau 3.

Les variations entre ces ensembles de familles méritent d'être questionnées. Ainsi, la FNAC possède une famille unissant le « Jazz » et la « Musique du monde ». Au sein du Virgin Megastore, la « Musique du monde » est une *famille* à part entière. Le rayon « Jazz », lui, se trouve être une sous-catégorie abandonnée<sup>88</sup> proche de la *famille* « Variété internationale Hard Rock ». Les liens entre le « Jazz » et la « Musique du monde » ne sont donc pas représentés. La différence entre ces deux classifications n'est pas, de la même façon que pour les « doublons », la conséquence d'un problème de classement et donc de différenciation d'une production musicale. En effet, en les analysant d'un point de vue marketing, les décalages entre les différents systèmes de rayons peuvent être interprétés efficacement. L'hypothèse la plus pertinente repose sur une analyse de cette différence en terme de *marché*. Le marché du « Jazz » est proche du marché « Musique du monde » c'est pourquoi il est intéressant d'associer ces deux catégories dans une même *famille*. L'hypothèse concernant les relations entre ces deux *marchés* repose, elle, sur une analyse de la clientèle en terme de *pratiques* et donc de « goûts musicaux » : les personnes écoutant et achetant du « Jazz » achètent et écoutent de la « Musique du monde ». Les différences entre ces familles de la FNAC et du Virgin Megastore dévoilent les choix stratégiques pris par ces entreprises pour se partager et se disputer un ensemble de marchés organisés - pour que le jeu puisse avoir lieu - sur un modèle commun.

Les connexions établies au sein de la FNAC entre les disques de « Musique du monde » et les disques de « Jazz » se font sur leur clientèle. La compréhension et l'appréhension de cette famille (« Jazz Musique du monde ») reste nécessairement incomplète à l'extérieur de cette logique. La composition d'une *famille*, les proportions des rayons et leur articulation sont *incohérentes* à l'extérieur de cette représentation de la forme et de la nature des clientèles indigènes. Ainsi, si les termes de ces rayons nous sont familiers et nous permettent (nous clients indigènes) une reconnaissance et un usage de cette proposition de disques, ils masquent, en définitive, les dynamiques construisant le rayonnement. Nous ne disposons pas des informations nécessaires pour comprendre la forme et les termes de cette catégorisation. Nous pouvons, naturellement, avoir un regard critique sur l'organisation de cette diversité musicale. Toutefois, les accroches dont nous disposons

---

<sup>88</sup> Sa position en octobre 1999 au sein de ces rayons était en effet peu explicite. Il se situait dans la continuité des rayons « Variété internationale Hard Rock » mais semblait relativement autonome. En 2002 la problématique est résolue, le *Jazz* est présentée en famille associé pour l'occasion à l'étiquette *relaxation*.

sur la « Musique du monde » ne nous permettent pas de déterminer les *raisons* de son existence. Ne disposant pas des informations élaborées par le responsable disque nous ne pouvons comprendre ce qui est mis en place dans ces rayons.

Cette musique mise en rayon n'est pas une musique qui *existe* mais une musique que nous sommes censés *faire exister*. L'utilisation de termes communs et leur mise en espace participent de cet effacement des problèmes posés par l'élaboration des rayons et les déplacent vers un questionnement tout aussi problématique concernant la pertinence de la diversité musicale proposée. Si nous ne pouvons nous brancher sur nos catégories usuelles sans passer par le marketing comment faire de ces rayons un *lieu commun* pour penser et vivre la diversité musicale ? Pour rappeler le célèbre slogan d'Austin : *our word is our bond*, « notre parole est notre engagement » (Austin 1970 : 44). Votre intention m'importe peu, si vous employez ce terme pour classer des disques, je suis en droit de m'attendre à ce que vous remplissiez les critères propres à cette activité, sans quoi il va falloir manifester clairement notre désaccord (Laugier 1999a : 124-125). La fausse naïveté analytique de notre approche des rayons motive une lecture politique de nos accords linguistiques.

Ces rayons de disques constituent un des lieux où l'on apprend à « vivre ensemble » la musique. Apprendre à utiliser leurs catégories musicales pour nous parler c'est apprendre à nous positionner dans un environnement discursif problématique dans lequel les rayons de la FNAC et du Virgin Megastore agissent. Les analyses réalisées sur les propos du responsable disque de la FNAC et le directeur d'exploitation musique et vidéo du Virgin Megastore nous fournissent les termes d'une discussion concernant l'organisation de ces rayons. A titre d'exercice, nous pouvons maintenant élaborer un ensemble d'interprétations sur leur nouvelle organisation.

---

*Organisation en familles des rayons de disques de la FNAC et du Virgin Megastore.*

*Bordeaux, Octobre 2002.*

<i>FNAC</i>	<i>Virgin Megastore</i>
Variété française Soul/Funk/Rap Techno	Variété française Rock français Variété internationale

Variété internationale	Soul Funk R'n'B
Classique Musique du monde	Musique du Monde
Enfant	Classique
Jazz	Jazz Relaxation
Musique de film	Rock Indépendant Hard Rock
	Musique électronique

Tableau 4.

Vous remarquerez que la musique du monde et maintenant associée au classique au sein de la FNAC pour constituer la famille « Classique Musique du monde ». Notre appréhension et notre usage des rayons « Musique du monde » en seront-ils transformés ? Notre attachement à la catégorie musique du monde en est-il altéré ? Par ce renvoi à nos pratiques, j'aimerais souligner notre difficulté à sortir de ces catégories pour penser et parler les *changements* dans ces rayons. Quel regard aurait-on sur la musique si ces rayons étaient organisés en fonction des disques, sur des critères chronologiques (leur date d'édition) et en fonction de leur maison de production ? Ne serions nous pas étonnés par ce que nous découvririons ? Pourrions-nous trouver ce que nous cherchons ?

## Conclusion : appel au « nous »

---

Notre investigation s'attache à nos façons de parler et de vivre ensemble la musique. Des conversations impliquées dans sa composition aux lectures qu'elle réclame, elle procède d'une approche sceptique de l'accord. Ainsi, le « nous » engagé et appelé dans ces rayons de disques et duquel on aurait naturellement tendance à se désolidariser doit être reconnu. Nous sommes compris comme des consommateurs de musiques. Ces constructions discographiques s'intéressent à des acheteurs : des personnes qui vont payer leurs disques. Les différences composées en rayons ont pour ambition de reproduire une réalité socio-économique mouvante. *La distinction* mise en rayon, un cauchemar d'anthropologue.

Comment accepter ces actions engagées en notre nom ? Qu'il s'agisse de converser l'actualité musicale ou de parler nos parcours discographiques, les *histoires* que nous composons cherchent leur voix dans ces magasins de disques. Peut-être est-il temps d'ouvrir un questionnement critique, non dénué de perspectives économiques, sur la représentation d'une demande de musique et sa fonction dans la proposition à la vente d'un ensemble de disques ? Ce questionnement est subversif : il s'agit de chercher une alternative aux rhétoriques de la légitimation par l'adresse (l'action culturelle comme une réponse à une demande non formulée) et au rapport problématique à la communauté (et à sa représentation) qu'elles engagent. Par exemple, nous avons vu que la FNAC et le Virgin Megastore bordelais revendiquent une implication locale. Les termes de leur réponse à une demande de musique ne sont pas explicités dans ces rayons. Le client évolue dans une structure (les rayons, leur organisation et leur proportion) l'incluant : ses relations à la musique sont prévues et déjà mises en scène, l'espace de construction de sa pratique est préétabli pour mieux se réaliser. Cette façon de *faire place* au client a pour ambition déclarée de l'inscrire et de le cantonner dans une représentation des marchés du disque. Les techniques employées - la segmentation de marchés, la réification d'une diversité musicale en produits et la construction de typologies de clientèles - peuvent être

considérées, en tant que projet, comme des techniques de formatage des « goûts musicaux ». La FNAC et le Virgin Megastore, en anticipant l'appropriation *des* musiques, n'assument pas leur position d'intercesseur actif entre une production musicale et une attente de musique. Paradoxalement, la mise en rayon d'une représentation des clientèles néglige les attentes et les envies des clients : puisque celles-ci sont déjà prévues, elles ne peuvent plus *s'exprimer*. La pratique du client n'a pas « voix », le rayonnage appelle son inscription, non sa construction. Cette modélisation d'une attente de musique tait également les dynamiques propres à la production discographique. L'actualité musicale vient s'inscrire dans les catégories servant à signifier une clientèle. Ce renvoi incessant à « notre » musique (nous « consommateurs indigènes ») avorte nos possibilités de branchements sur la vie musicale.

La FNAC et le Virgin Megastore en modélisant avec des catégories musicales la *demande* d'une clientèle locale engagent un discours sur une communauté. Leur construction ne répond pas aux critères nécessités par nos discussions ordinaires. En effet, tout discours sur une communauté doit rechercher et contenir un espace de *conversation*. L'investigation anthropologique qui est la nôtre éclaire la difficulté de cette recherche. Pour citer à nouveau Sandra Laugier :

« C'est cette quête – ou sa difficulté – qui constitue simultanément la rationalité *et* la communauté. » (Laugier 1999a : 204)

Nos catégories musicales sont les instruments (des outils utilisés avec plus ou moins de précisions et plus ou moins d'efficacité) de ces commerces biographiques. Dès lors, on comprend les interférences occasionnées par leur implication dans une problématique formulée en termes de « goûts musicaux » et de « marchés ». En effet, l'autorité du discours marketing, (son inscription spatiale et son incarnation dans un ensemble de disques) s'appliquent à l'ordinaire. Si vous ne pouvez inscrire vos goûts dans une ou plusieurs catégories, vous vous faites une exception. En insistant sur les problèmes politiques engagés par la recherche d'un lieu d'expression pour la diversité de nos pratiques, c'est le rôle de nos conversations dans la reconnaissance et la production d'un devenir partagé que j'aimerais également expérimenter. Ainsi, notre engagement *dans* et *pour* un quotidien commun nous demande de nous remettre *en accord* avec nos usages du langage, avec nos catégories. Dans cette perspective, en posant le problème de notre

adéquation avec nos façons de parler, j'aimerais lancer une nouvelle fois cet appel au « nous ». En situant cet appel dans nos discussions, dans ses décalages, ses ruptures et ses échecs, c'est le caractère ordinaire et nécessaire de nos recherches qu'il nous faut promouvoir.

## Sixième chapitre

### Histoires de goûts

*Commerces biographiques, catégories musicales et communauté.*

## Introduction : se mettre d'accord

---

### Se mettre au jazz :

---

Sortis des rayons, apprécions de nouveau les dispositifs et les installations que nous activons ponctuellement pour rechercher les disques qui feront notre ordinaire. Dans ce but, je juxtaposerai un extrait de mon entretien avec Stéphane, enregistré en novembre 2000 et un extrait de l'entretien réalisé avec Marc en décembre 2001<sup>89</sup>. Marc et Stéphane ne se connaissent pas. Plus d'un an sépare ces deux enregistrements. La rencontre textuelle de ces voix sur la musique est assurée par la répétition de la catégorie jazz. Nos lectures serviront la réactivation et la mise en relation des investissements dont elle fait l'objet<sup>90</sup>.

Stéphane : [...] j'écoute pas grand chose dans le jazz donc déjà j'ai pas beaucoup de disques de Jazz... pour l'instant [*il rigole*], mais euh, bon je connais Coltrane, je connais Bechet, euh je connais des trucs comme ça euh après... en fait le problème avec le jazz c'est que je sais pas trop m'orienter. Ça m'est arrivé d'emprunter des trucs à la bibliothèque municipale, l'écouter/ je sais pas... un peu de tout, euh... bon du vieux jazz euh... des trucs instrumentaux... des trucs chantés aussi et en fait j'ai du mal, j'ai du mal à me guider en fait. Quand je suis dans ce rayon, je suis un peu perdu dans les noms, j'arrive, j'arrive pas vraiment à situer les époques, j'ai du mal à me repérer au niveau des albums, parce qu'un album de jazz c'est pas un titre d'album à un moment donné, c'est, un titre qui a pu être joué 10 fois, il y a 200 enregistrements, y a plein de maisons d'édition, y en a qui ont un bon son, y en a qui ont un mauvais

---

<sup>89</sup> Je n'utiliserai qu'un seul extrait de cet entretien.

<sup>90</sup> L'effet de lecture escompté est servi par notre travail avec Jean-François et ses analyses sur ses façons de lier des images à la musique.

son, donc en fait mon tri dans le jazz il se fait peut-être presque au niveau des maisons d'édition. C'est à dire que je sais que *Blue Note* produit des bons disques un peu comme je sais pas, *Deutsch Gramophone* en classique, c'est un peu une référence au niveau son, et au niveau qualitatif, je vais plutôt prendre cela donc à la limite je vais pas essayer d'en écouter d'autre parce que, parce que :

*- qu'est ce que c'est que cette maison d'édition ? !*

les enregistrements vont être horribles et ça va me dégoûter donc, le tri se fait un peu comme ça, c'est un peu cette volonté de pas vouloir écouter des choses qui vont pas me plaire. J'aimerais essayer dès le début un peu comme j'ai fait avec les autres genres musicaux de tomber sur des standards qui vont me plaire de suite. C'est pour ça qu'en fait ça va assez lentement. Alors que je pourrai en écouter beaucoup plus. C'est un petit peu ça. Bon, faut dire aussi que c'est pas une musique en quantité que je peux écouter autant que, autant que du rock, enfin je vais pas en écouter autant. [...]

Marc : [...] gros repères et puis après j'ai des intuitions. J'essaye de...comprendre, enfin comment fonctionne les choses à la limite. Le jazz a priori pour moi, enfin c'est ce que j'en ai, c'est ce que j'en ai compris pour pouvoir m'acheter des disques c'est/ je regarde les musiciens, donc j'aime bien tel musicien mais je sais qu'ils ont énormément tourné et ça c'est un truc vachement plaisant dans le jazz, c'est à dire que tu peux, enfin, sur le disque d'un tel t'as un tel, sur le disque d'un tel t'as un tel, etc. etc.

Moi : et après tu peux retrouver...

Marc : voilà après tu peux les retrouver donc finalement tu peux te constituer petit à petit des disques très très différents, enfin avoir des disques très très différents. Avec, avec, j'allais dire avec les même gens parce que un tel t'as indiqué que bon comme il était la-dessus tu peux peut-être l'écouter etc. et puis bon t'as quand même une, t'as une histoire et une critique vachement établie, tu sais qui c'est les grands noms enfin moi je connais, en jazz j'ai très vite repéré qui, enfin les gros monstres je les connais ça y est, je les connais, au moins de nom les, les les cinquante mecs, les cinquante jazzmen qui sont établis comme étant...j'suis très, je me fis vachement à l'académisme, en même temps quelque part, je suis très académique quoi. Simplement

parce que j'estime bon que c'est des mecs qui ont réfléchi avant moi et qui a priori si ils ont établi ça comme ça...euh... bon je peux leur faire confiance

Moi : tu peux te confronter à ça

Marc : voilà je peux me confronter à ça parce que/et puis tu tombes jamais sur des merdes faut pas déconner ! Enfin bon, c'est vrai que tu peux écouter un disque de Max Roach ou de Lester Young c'est bon tu peux y aller, si t'aimes le jazz enfin, tu peux ne pas aimer ce type de jazz, par contre tu peux écouter, enfin si t'aimes ce type de jazz, tu vas vite voir que si t'écoutes euh, ouais 'fin bon, t'as des trucs vachement plus lè'ge quoi, fin bon, j'fais un peu, ouais j'crois que c'est un peu comme ça avec le jazz je fais ça, des recoupements de noms, ouais donc de manière relativement académique. Le rock moins, c'est vrai que je l'ai fait de manière plus personnelle donc c'est pour ça que ça me tient un peu plus à cœur.[...]

L'effet de lecture provoqué par la juxtaposition de ces extraits d'entretien réalise la catégorie jazz comme un espace à découvrir. Les critères d'investigation que mes interlocuteurs déclarent utiliser préparent notre navigation. Ils servent la construction d'un parcours discographique et la sélection d'un ensemble de disques. De maison d'édition en maison d'édition, de musicien en musicien, nous pouvons défricher un environnement musical « à connaître » : le jazz. Les pérégrinations musicales de mes interlocuteurs se font dans un espace préalablement organisé et valorisé : un territoire investi disposant en tant que tel d'une histoire spécifique. Stéphane reconnaît ainsi rechercher les « *références* » et les « *standards* ». De même, Marc me dit se fier à une critique établie lui permettant de repérer les « *grands noms* ». Les voies suivies par mes interlocuteurs sont balisées et historiquement marquées. Elles leur permettent de ne pas se perdre inutilement dans la masse de disques référés à cette catégorie musicale : notamment pour Stéphane dans les rayons de disques de la bibliothèque municipale de Bordeaux ou pour Marc dans les rayons de la FNAC de cette même ville. En effet, les critères mis en place par mes interlocuteurs leur permettent non seulement de chercher des disques de jazz mais surtout de chercher des disques qu'ils pourront aimer. C'est au sein d'un ensemble discographique préalablement distingué que mes interlocuteurs se font les producteurs de distinctions. Ils réinvestissent et refondent la catégorie « jazz » pour découvrir le « jazz ». Pour paraphraser Marc, il y a quelque chose d'« académique » dans ces pratiques. Elles instituent l'institution. Leur référence à la catégorie rock nous permet d'appréhender l'engagement propre à leur

recherche de musique. Ainsi, Marc me dit faire son tri de façon plus personnelle dans le rock : sa préférence étant fonction des termes de cette familiarité. De même Stéphane me dit pouvoir écouter beaucoup plus de rock. Il se permet, dans cet espace, de prendre plus de risques et d'écouter beaucoup plus de disques. Ces façons de différencier le rock du jazz consacrent un ensemble de différences dans des pratiques et des façons de vivre. Les investissements réalisés dans ces catégories révèlent ce que nous recherchons de *nous-mêmes* en recherchant de la musique.

Se mettre à l'histoire :

---

Ces programmes de recherche - ces *routines* rythmant nos attachements - se déploient et se perdent dans le capharnaüm de notre ordinaire. Nos pérégrinations musicales et leur récit participent de nos façons d'aimer la musique. Nous nous cherchons dans nos histoires d'amour. S'il nous fallait recomposer les *bandes originales de nos vies*, assembler les sons et les musiques qui ont, avec ou sans notre accord, accompagné et marqué nos biographies, comment parlerions-nous ce temps qui, comme une chanson populaire, s'en va et revient ?

Nos pratiques musicales sont prospectives et réflexives. Elles participent de la construction de leur environnement et pourvoient à leur intelligibilité. Les catégories mobilisées par nos recherches discographiques s'inscrivent de façons différenciées dans la vie musicale et contribuent à sa définition. L'étude des rayons de disques installés par la FNAC et le Virgin Megastore engage ainsi un examen critique de l'action marketing et de ses termes. Ces espaces servant de lieu commun à nos parcours discographiques interrogent la possible représentation de nos façons de vivre la musique. Nous développerons les questionnements politiques engagés dans ces *rayons de musique* en étudiant les histoires nécessaires à nos accords au quotidien. Ainsi, et pour clôturer de façon symétrique notre investigation ouverte sur une problématique littéraire et académique, nous formulerons une problématique littéraire et historique. De nos bibliothèques à nos lectures, l'histoire constitue un espace de *possibles* pour nos recherches de disques. En activant de façon critique les catégories structurant nos installations bibliographiques, nous comparerons deux ouvrages s'inscrivant dans la catégorie techno et lui étant consacrés. De cette étude concernant les *configurations narratives* impliquant un

travail de catégorisation nous nous intéresserons à la cohabitation de nos biographies musicales et à la *coréalisation* de leurs inscriptions historiques pour enfin nous intéresser aux usages de catégories musicales faits en conversation par mes interlocuteurs et leur participation d'un travail de positionnement et de traductions biographiques. Cette étude en trois temps s'appréhende comme un préliminaire à l'élaboration d'un *mode discursif* nous permettant de nous projeter sur un mode analytique dans nos relations à la musique. Cette *science fiction* servira notre projet de représentation des *bandes originales de nos vies* (De Certeau 1983). Ce projet est issu de la rencontre et de la production conjointe de problèmes historiographique et ethnographique. C'est ainsi, pour clôturer ces incursions dans nos façon de « parler ensemble » la musique, que nous reviendrons sur les corrélations expérimentées par Paul Ricœur entre l'*énonciation* et la *narration*.

## I. Histoires de catégories :

---

### Histoires en catégories :

---

Intéressons-nous à l'ensemble de textes s'attachant à mettre en discours l'histoire de la musique, plus précisément aux ouvrages impliquant des catégories musicales dans leur construction. L'expérience mérite d'être partagée, rendez-vous dans la bibliothèque la plus proche et approchez-vous du rayon *musique(s)*. De nombreux livres y inscrivent sur leur première de couverture des catégories musicales en guise de titre. Ces intitulés n'ont pas de fonction distinctive. Par exemple, la catégorie jazz peut servir, sans interférence, à la nomination et la classification de plusieurs ouvrages :

*Le Jazz,*

Jean-François Brosse, 1996, Paris, aux Editions Les essentiels Milan.

Philippe Hucher, 1996, Paris, aux Editions Dominos Flammarion.

Philippe Kocchlin, 1995, Paris, aux Editions Hachettes.

Cette publication groupée sur deux ans de trois livres portant le même titre et disposant d'un format comparable ne présente rien d'anormal. La catégorie jazz sert ici d'accroche au lecteur et suggère un thème. Cet usage est conventionnel et de fait peut être reproduit avec d'autres catégories musicales (cf. « Bibliothèque en catégorie musicales » p.319). Cette rhétorique, comme mon installation graphique le suggère, attache l'auteur à un contenu lui préexistant (Roueff 2001 : 239). Les écrivains qui se réunissent autour et avec ces catégories musicales assument des professions diverses. Cet ensemble hétéroclite composé de critiques et d'historiens, de musicologues et de journalistes organise sa cohérence en distinguant avec ces mêmes catégories des spécialisations : il s'agit de spécialistes du jazz, du rock, de la techno, etc. Les ambitions historique, pédagogique et

littéraire de leurs ouvrages ne peuvent être strictement distinguées. Ainsi, nous pouvons rencontrer dans un même espace (notamment dans les bibliothèques publiques et les librairies) des ouvrages s'adressant à un public universitaire, des ouvrages destinés à des connaisseurs (les connaisseurs de jazz par exemple) et des ouvrages proposés aux profanes (c'est le cas des ouvrages cités). Le tirage et le prix de ces différentes productions sont des critères assez fiables pour désigner (en redoublant les logiques de l'édition) le public visé.

Les titres de ces ouvrages prennent par à notre environnement discursif. Des rayons de disques aux rayons de nos bibliothèques, les catégories musicales balisent et organisent notre expérience de la musique. Ces usages de catégories musicales servent de « grammaire générative » pour les « histoires à faire » des « nouvelles musiques ». Cette organisation de l'histoire dans des catégories musicales participe de façon efficace à l'élaboration d'une intertextualité et à la composition d'une bibliothèque *des musiques*. Cet investissement littéraire de la vie musicale met à jour un espace d'apprentissage et de savoir singulier. Pour suivre les perspectives offertes par les configurations narratives de ces écrits sur la musique, j'étudierai et comparerai deux ouvrages : *Techno. techno, house, ambient, hardcore, trip hop, jungle, trance, big beat* aux Editions Hors Collection (Paris, 1998) et *Global Tekno. Voyage initiatique au cœur de la musique électronique* aux Editions du Camion Blanc (Paris, 1999). Les titres de ces ouvrages servent leur sélection. Leur cohabitation dans un même espace - sur les rayons de la bibliothèque municipale de la ville de Bordeaux consacrés aux « musiques » – relaye leur homonymie. En m'intéressant à leur construction, je signalerai les enjeux propres à une réflexion historiographique sur nos catégorisations de la musique.

### Apprendre les mots de la musique :

Je nous arrêterai pour commencer sur la « note d'intention » ouvrant l'ouvrage *Techno. techno, house, ambient, hardcore, trip hop, jungle, trance, big beat* (An-Ju 1998 : 2). Dès les premières lignes, sur la première page de texte, les auteurs (le nom d'An-Ju étant un pseudonyme recouvrant au moins deux auteurs) dénonce un usage malheureux du terme techno :

« Plutôt que le terme Techno souvent utilisé à tort, c'est l'expression « House

Nation » qui définirait mieux l'ensemble du mouvement, un espace mouvant de liberté, d'expression et de créativité ». (An-Ju 1998 : 2)

Ces premières lignes révèlent l'existence d'un « mouvement » à étiqueter. Le terme techno contre toute attente ne remplit pas les conditions nécessaires à ce travail. La cohabitation problématique de ses différents usages semble être à l'origine de cette disqualification préliminaire. Considérons la définition du terme « Techno » proposée dans le lexique clôturant cet ouvrage :

« Techno : désigne la forme la plus épurée, née à Détroit au milieu des années 80, de la dance music actuelle. Invariablement instrumentale, elle passe de la plus pure sobriété à la ligne mélodique minimaliste. Le terme a rapidement pris un sens général pour devenir, à tort, l'appellation générique de toutes les nouvelles musiques électroniques. » (An-Ju 1998 : 79)

Ce double usage, particulier et générique, pourtant explicitement représenté dans le titre de notre ouvrage *Techno : techno, house, ambient, hardcore, trip hop, jungle, trance, big beat*, est une nouvelle fois invalidé par les auteurs. Le vocable techno ne peut servir d'appellation aux « nouvelles musiques électroniques » et au « mouvement » objet de ce discours historique. Considérons la définition du terme « House Nation » qui lui est préféré :

« House Nation : comme la Zulu Nation pour le hip-hop, la House Nation est la bannière qui réunit tous les créateurs de House et de Techno. » (An-Ju 1998 : 76)

La métaphore politique, en l'occurrence nationaliste, fait office de mode d'emploi. La « House Nation » est une « bannière ». Ce terme sert la constitution et l'activation d'un groupe de créateurs. Cet outil politique décale notre attention d'une problématique en termes de musique (« les nouvelles musiques électroniques ») vers une problématique en termes de créateurs (le terme de musicien définirait et réduirait la nature du mouvement). Cet ouvrage se propose de représenter la réunion de créateurs et non de réunir un ensemble de productions musicales. L'expression « Zulu Nation » (Boucher 1998 : 58-63) qui sert de modèle à cette construction suggère les enjeux propres à l'élaboration des histoires de la musique. Les liens signifiées - Zulu Nation / Hip hop et House Nation / musiques

électroniques - questionnent l'organisation de leur cohabitation. Le musico-centrisme que le double statut du terme techno consacre dans cet espace littéraire - forme épurée de la dance music et appellation générique pour les nouvelles musiques électroniques – est mis en concurrence avec un anthropocentrisme.

*Techno : techno, house, ambient, hardcore, trip hop, jungle, trance, big beat*

En déniait la validité de l'intitulé effectivement choisi, les auteurs entérinent un ordre du discours sur la vie musicale tout en dévoilant son expression proprement éditoriale. Il nous faut ainsi reconnaître que, pour le moment, cette catégorie est plus appropriée pour intéresser le lecteur profane et intégrer ce livre dans un corpus d'ouvrage consacré aux musiques. Ce vocable est plus efficace pour faire valoir une « identité » et une différence face au rock, au rap ou au jazz que celui de « House Nation ». L'existence d'une « Zulu Nation » présage pourtant une mutation possible du mode de construction de ces histoires de la musique. Nous pouvons imaginer dès lors une histoire de la « Métal Nation », pourquoi pas de la « Jazz Nation » et, n'ayons pas peur de l'absurde, une histoire de la « World Nation ».

L'organisation de cette construction historique est explicitée dans cette même « note d'intention » introductive :

« Cet ouvrage explique le mouvement à travers ses mots incontournables et vulgarise ses pôles les plus pointus, voire avant-gardistes. » (An-Ju 1998 : 2)

Ces « mots incontournables » composent le sommaire. Ils forment aussi le sous-titre de notre ouvrage : *Techno : techno, house, ambient, hardcore, trip hop, jungle, trance, big beat*. Ces termes désigneraient les différentes familles de ce mouvement. L'élaboration d'un discours historique se fait dans ces mots :

« Ne disposant pas d'une place illimitée, nous avons choisi de ne développer que la genèse des différentes familles électroniques, sans nous attarder sur les seconde et troisième générations. » (An-Ju 1998 : 2)

La création et l'évolution de ces différentes familles organisées en plusieurs générations

semblent participer de l'histoire du « mouvement ». La multiplication des foyers de genèses et l'autonomie conférée à ces histoires redoublent la disparité de ces catégories. Cette diversité, dont le sommaire et le titre se servent, fonde un espace musical. Bien que les auteurs semblent vouloir promouvoir un certain anthropocentrisme pour élaborer une histoire du « mouvement », l'association et la distinction de ces familles déterminent un rapport musicologique aux catégories musicales. Considérons la définition du terme « House » telle qu'elle est proposée dans le lexique clôturant notre ouvrage :

« House : né au milieu des années 80 à Chicago dans un club nommé le *Wharehouse* (l'entrepôt), le genre s'est tout naturellement approprié son nom. Synthèse de toutes les expressions de la dance music noire des années 60/70. Sur une trame mélodique électronique et minimale viennent s'ajouter une rythmique assez proche du disco (de 110 à 120 BPM<sup>91</sup>) et une pléiade d'effets puisés dans le registre des bruits environnementaux ainsi que dans la palette de certains instruments acoustiques (mix ou samples, effets d'écho ou de dub). Pour les voix (lorsque il y en a) les arrangements sont issus des principales références noires américaines. » (An-Ju 1998 : 76)

Cette définition s'ouvre sur un ensemble de considérations socio-historiques. Ces indications poursuivent et résument la construction de la partie intitulée « House » (An-ju 1998 : 6-17). La composition de cette définition rend compte d'un processus de réification : un passage du statut de *mouvement* musical à celui de *style* musical. Par exemple, à la lecture de cet ouvrage on apprend que dans un club dénommé le *Wharehouse*, à Chicago dans les années 80, des musiciens majoritairement noirs et gays ont joué une musique alors considérée par son public comme inédite. Cette production musicale a été nommée « House » en référence à ce club et par extension à ses Dj<sup>92</sup>, notamment Frankies Knuckles et Ron Hardy. L'emploi du terme *mouvement* renvoie à des musiciens, des personnes et des lieux. A l'inverse, l'usage du terme *style* nous concentre sur une matière musicale avant de suggérer l'existence de musiciens. C'est ainsi que la seconde partie de notre définition (An-Ju 1998 : 76) fait référence à la forme et aux contours d'une *musique*. La « House » est spécifiée par une rythmique et par l'utilisation

---

<sup>91</sup>« BPM : beats par minute, soit le nombre de battements qui rythment le Tempo d'un morceau. » (An-Ju 1998 : 74)

<sup>92</sup> « Dj : grand manitou des platines autrefois appelé disc-jockey. Occupe aujourd'hui une place déterminante dans l'expansion du mouvement house et techno. Ne plus confondre le pousse disques de camping et le Dj qui mixe ou qui compose, reconnu comme un artiste à part entière. » (An-Ju 1998 : 75)

d'effets sonores, elle est caractérisée par un *son*. Si vous reproduisez ce son, vous faites de la « House », il ne s'agit plus de nourrir un mouvement mais de reproduire une matière musicale.

La construction et l'expression de la nouveauté sont indissociables. La production et l'énonciation d'une *musique nouvelle*, comme la « House », participent d'un même *mouvement*. Bruno Latour a souligné le caractère paradoxal de l'acceptation de la nouveauté :

« Pour que le fait soit nouveau, il faut qu'il brise certaines associations reconnues ; mais pour qu'il devienne un fait, il faut que ceux dont on détruit les associations se saisissent de l'énoncé et le transmettent tel quel. La production des faits implique un « paradoxe ». La collectivité doit être bouleversée pour que le fait soit nouveau, et doit être convaincue pour qu'il soit un fait. » (Latour 1988 : 46)

La nouveauté appelle la convention. Pour revenir à notre exemple, les dynamiques qui ont fait de la musique jouée au *Wharehouse* une musique nouvelle sont le produit d'un ensemble de personnes - créateurs, auditeurs, critiques et journalistes - à une époque donnée - approximativement les années 80. La production d'un terme pour signifier cette musique (la « House »), l'élaboration de définitions en termes musicaux, la construction d'une histoire telle que les auteurs la propose etc. sont autant d'opérations visant à remplir les critères nécessaires à l'obtention d'un statut de *musique nouvelle*. L'histoire de la musique se fabrique avec ces mots (« techno », « house », etc.), ils font partie intégrante d'un processus de création et assurent sa reconnaissance.

An-Ju, en inscrivant et en articulant un discours historique dans ces termes (*Techno : techno, house, ambient, hardcore, trip hop, jungle, trance, big beat*), produit un effet rhétorique que l'on peut qualifier d'*effet de réel* (Barthes 1984). Il refonde la pertinence de ce découpage de la vie musicale et contribue à son efficacité. Cette histoire des familles de la techno - l'histoire de la house, l'histoire du hardcore ou de la trance - participe de ce processus d'invention et de construction d'un environnement musical. La configuration mise en place dans cet ouvrage ne permet pas d'élaborer une connaissance réflexive et historique sur la techno, ou sur la « House Nation ». Le savoir produit permet d'apprendre à « parler techno ». Des catégories musicales au lexique, il s'agit de

s'approprier un vocabulaire en empruntant une structure familière. Il nous faut apprécier la flexibilité de cette configuration. Ce modèle est génératif et, de par le principe de catégorisation qu'il implique, peut s'appliquer à d'autres « domaines » que la musique (et participer des lors à leur catégorisation comme « domaine »). Je vous engage pour apprécier sa viabilité à imaginer la production d'un pastiche : l'histoire de votre propre genre musical. Il vous faut pour cela concevoir une catégorie musicale, lui donner ses sous-catégories et y organiser sur un mode généalogique ses grands noms (les parrains désintéressés, les pères fondateurs, les enfants terribles, les fils prodiges, etc.). Votre musique peut trouver dans cet exercice le vocabulaire et les éléments nécessaires à sa mise en histoire.

### Découvrir un monde parlé :

---

Le second ouvrage nous intéressant implique également le terme techno. Il s'intitule *Global Tekno. Voyage initiatique au cœur de la musique électronique* aux Editions du Camion Blanc (Paris, 1999). Son projet est comparable à celui de notre premier ouvrage :

« L'ambition de *Global Tekno*, c'est d'offrir aux curieux les clés de ces mondes, avec ou sans lexique. D'emmener dans nos bagages le lecteur néophyte comme le raver passionné, au plus profond des cités, à la rencontre des artistes dans leurs clubs de roi ou leurs studios de fortune. » (Leloup, Renoult, Rastoin 1999 : 7 )

Les auteurs veulent nous faire découvrir un espace de diversité, un monde musical dont l'hétérogénéité et l'éclatement seraient des caractéristiques premières. La construction de leur ouvrage semble répondre à cette question : d'où *partir* pour parler cet assemblage hétéroclite de sons, de lieux, de personnes et d'histoires qu'est la « *Global Tekno* » ? Projet qui questionne inévitablement l'existence même de cette « *Global Tekno* ». Cette interrogation et le scepticisme qu'elle génère semblent se résoudre dans un constructivisme assumé : comment assembler des sons, des lieux et des histoires hétéroclites dans un même mouvement ? Constructivisme qui est, à des titres divers et sous des formats singuliers, partagé par les musiciens rencontrés par les auteurs.

Les accroches dont est pourvu le texte final rendent compte d'un parti pris ethnographique original. Les auteurs organisent leur pédagogie comme un voyage. Ils nous en proposent une forme élaborée de compte-rendu. Intéressons-nous au principe de catégorisation à l'origine du plan de cet ouvrage :

« Ensuite s'engage un périple en trois étapes. La première, Technopoles, propose un voyage dans les villes où sont nées la house et la techno, à New-York, Détroit et Chicago. La seconde, European Dream, suit les traces de l'épidémie électronique sur les plages d'Ibiza, les rues de Berlin et les boîtes de nuit londoniennes. La troisième, No Man's Land, traque les nouvelles chapelles païennes de l'art synthétique entre Vienne, Paris, Philadelphie et Barcelone. » (Leloup, Renoult, Rastoin 1999 : 7 )

Le principe d'organisation à l'œuvre associe une périodisation historique à une catégorisation géographique (en termes de ville) : un modèle historiographique diffusionniste construit sur l'analogie de l'épidémie. Notre premier ouvrage différencie des catégories musicales et y produit des histoires en s'appuyant sur un modèle historiographique en termes de familles et de générations. Notre second ouvrage fait parler des villes et incarne des histoires en donnant la parole aux Dj et autres créateurs qui les ont animés et qui, pour la plupart, continuent à le faire.

Ce « voyage initiatique » peut se lire comme un carnet ethnographique se dépouille. Les auteurs juxtaposent des récits, des descriptions, des transcriptions d'entretiens et des photographies. En nous proposant d'aborder un monde musical à travers des rencontres et plus précisément des transcriptions d'entretiens, ils préparent l'inscription créative et critique de lectures et ouvrent un espace d'apprentissage original. Pour exemple, les problématiques relatives à la « House Nation », évoquées dans la « note d'intention » introduisant l'ouvrage *Techno : techno, house, ambient, hardcore, trip hop, jungle, trance, big beat* trouvent une expression toute autre. Je me permettrai de citer un extrait d'un entretien avec Tony Humphries, Dj désormais à la retraite, figure des années 80 notamment de par son travail dans le club Zanzibare :

**« Que faire après ça ? Il faut bien reconstruire quelque chose.**

Je te l'ai dit, je préférerais que tout ça meure, que toutes les divisions disparaissent pour que quelque chose recommence et que les gens puissent à nouveau être unis. [...]

Contrairement aux apparences, ça devient de plus en plus difficile d'accéder aux autres cultures et d'en faire la promotion. Ça va être dur de prendre un disque français et de le faire jouer dans un club latin house, même si c'est un bon disque, parce que les divisions rendent la communication impossible. L'underground croit offrir une alternative au mainstream, mais en fait il ne fait que reproduire les mêmes cloisonnements. Tu te rappelles qu'on parlait de House Nation ? Tu t'en rappelles ? Je n'ai jamais aimé ce mot à vrai dire, mais on y a tous cru quand même ! Eh bien aujourd'hui il n'y a pas plus ségrégationniste que cette House Nation. (Leloup, Renoult, Rastoin 1999 : 56-57)

Ces retranscriptions d'entretien multiplient les accroches permettant d'élaborer une connaissance sur l'histoire de l'activité musicale. A la lecture, cet extrait découvre une façon de parler de la cohabitation de catégories musicales et une façon de concevoir l'éclectisme musical. Nous profitons, en lecteur, de la réflexivité propre à ces Dj's :

« Tu te rappelles qu'on parlait de House Nation ? Tu t'en rappelles ? Je n'ai jamais aimé ce mot à vrai dire, mais on y a tous cru quand même ! » (op. cit. p. 57).

Si notre premier ouvrage nous permettait d'intégrer et d'employer un ensemble de catégories, notre second ouvrage rend compte des conditions d'usage de ces catégories dans ce monde appelé « Global Tekno ».

Cette comparaison ne distingue pas les bons ouvrages des mauvais. Si ces analyses se prêtent à un questionnement sur la qualité de ces configurations narratives c'est qu'elles s'intéressent à leur matière et à leur texture. Les lectures permettant la formulation de mes problématiques historiographiques n'épuisent pas les usages de ces textes. Comme leur construction le révèle, ces ouvrages sont faits pour supporter des lectures superficielles et itinérantes. Les catégories proposées offrent de multiples entrées au lecteur désireux d'investir la techno. Ces accroches et ces prises favorisent une *mémorisation*, une *organisation* et une *recherche* des différentes informations concernant l'histoire de la musique. Ces configurations et les possibles qu'elles suggèrent révèlent les enjeux d'un travail de catégorisation historique dans l'élaboration d'une pratique musicale. Que se passe-t-il quand un auditeur se met à comparer de façon géographique ou historique les disques qu'il écoute ? De cette problématique anthropologique en termes de lecture nous pourrions activer une problématique sociologique en termes de « capital culturel ». Elle

concernerait le caractère scolaire de ce type de pratique : lire des livres pour connaître la musique. Notre investigation, en se plaçant à l'interface entre l'inscrit et le parlé, nous engage cependant à formuler un questionnement « phénoménologique » en termes de *différence*. Des magasins de disques aux affiches couvrant nos villes et nos campagnes en passant par nos bibliothèques privées ou municipales il s'agit de nous impliquer dans la vie d'un espace habité.

## II. Histoires de famille :

---

### Chronique familiale :

---

Des rayons de disques à nos bibliothèques, de nos lectures à nos discussions, nos itinéraires discographiques se tissent de nos allers et venues dans une histoire partagée. Au jour le jour, nous discutons nos vies et accordons les temps de nos relations à la musique. En étudiant la formulation de nos biographies musicales et leur coexistence dans un cercle familial, en l'occurrence celui de Stéphane, je nous intéresserai aux histoires que nous co-réalisons et investissons pour vivre ensemble nos musiques. Alain, lors de notre entretien du 4 novembre 2000, m'a dit écouter de la musique depuis très peu de temps, depuis « *deux, trois ans* ». Cette façon de situer le début de sa pratique musicale fait apparaître l'engagement qui lui est propre :

[...]

Alain : alors en ce moment c'est, c'est assez bourrin, c'est à dire que moi je viens dans la lignée de mon frère c'est lui qui m'a un peu montré la voie...donc surtout métal, hard-rock, Metallica, Iron Maiden, Gun's and roses, ACDC des trucs comme ça, et des trucs calmes... pas trop...surtout assez bourrin quand même et des trucs qui ont un peu de pêche sauf la techno ce genre de merde que je déteste ça c'est clair et dans l'ensemble plutôt bourrin. Et euh avant/ moi la musique je m'y suis mis y'a deux trois ans donc avant j'écoutais tout ce qui passait, à la radio à la télé... pas grand chose, des merdes aussi. [...]

Alain signifie les termes d'une réflexivité historique concernant sa pratique musicale : son commencement et sa filiation. Connaissant mon intérêt pour son parcours musical, il met en cause la possibilité d'en parler. Pour expliciter le manque de pertinence de cette

perspective biographique, il évoque le caractère récent de son écoute et, de ce fait, son absence d'historique légitime (« *Et euh avant/ moi la musique je m'y suis mis y'a deux trois ans donc avant* »). Ce manque est suppléé par une référence à son frère. Alain inscrit son écoute dans une continuité : dans une « *lignée* ». L'appel à ce savoir d'arrière-plan, cette connaissance que lui et moi partageons (l'itinéraire discographique de Stéphane), lui permet d'identifier sa pratique et, dans une certaine mesure, de m'en expliquer la *raison d'être*. En impliquant sa musique dans des relations - sa relation et ma relation à son frère et, désormais, notre relation - mon interlocuteur s'inscrit dans un espace familier disposant d'une histoire spécifique. Les catégories et les noms installés (« *métal, hard-rock, Metallica, Iron Maiden, Gun's and roses, ACDC des trucs comme ça* » / « *la techno ce genre de merde* » ; « *plutôt bourrin* », « *des trucs qu'ont un peu la pêche* » / « *des trucs calmes* ») participent de sa réalisation et de sa reconnaissance. Dans cet espace habité, Alain introduit une distinction entre un « avant » et un « maintenant ». Cette distinction est historique et qualitative. Son arrivée à la musique se parle comme une transition d'un rapport subi et dévalorisé à une relation choisie et *racontable*. Cette différence est nécessaire à l'émergence et à la singularisation de sa biographie musicale. Elle s'en fait la condition *sine qua non*. Sans discernement et sans choix, il ne peut y avoir d'écoute. Son ancienne pratique, qu'il disqualifie explicitement, se parle comme une absence de relation, une subordination allant au delà de la passivité. « Se mettre » à la musique (« *moi la musique je m'y suis mis* ») c'est activer un rapport « vécu » : c'est se vivre dans un dispositif historique plus ou moins complexe de personnes, de catégories, d'objets et d'émotions.

Alain me parle de son parcours musical en repérant celui de son frère : « *c'est lui qui m'a un peu montré la voie* ». S'il prend la même route que Stéphane, il s'y engage plus tard. Ce décalage dont il établit la mesure a également été relevé par mon ami lors de notre entretien du 16 novembre 2000 :

Stéphane : [...] Donc, il s'est mis à écouter un peu ce que j'écoutais moi quand j'étais, quand j'avais son âge en fin de compte, c'est à peu près le même démarrage, il écoute les trucs métal que j'écoutais moi à mon début, c'est à dire les groupes phares. Mais je pense pas y être pour beaucoup en dehors du fait que j'ai, j'ai fait passer devant lui tous ces noms, tous ces disques mais l'envie d'écouter elle lui est venue peut-être d'ailleurs quoi bon c'est aussi un phénomène physiologique, ça correspond aussi à la

puberté à l'achèvement de la puberté des choses comme ça donc je pense que ça correspond à ça, c'est des activités différentes il est beaucoup plus intéressé par aller boire des verres dans les bars et dans les boîtes, forcément y a la musique qui s'en mêle [...]

Stéphane compare et assimile le « *démarrage* » de son frère à son propre « *démarrage* ». Le fait d'écouter la même musique au même âge est constitué en *expérience commune* : une expérience ordinaire et partagée. Découvrir le *métal* en s'attachant à ses « *groupes phares* » se raconte comme un « *début* » reconnaissable et s'appréhende comme une forme possible de biographie musicale : un exemple. Cette banalisation de la conjonction de leur itinéraire discographique semble prévenir une tentative de procès pour paternité. Stéphane se défend explicitement d'avoir joué un rôle déterminant dans le « *démarrage* » de son frère. Tels qu'il les signifie, les termes de leur cohabitation ne seraient pas suffisants pour expliquer la genèse d'une « *envie d'écouter* ». La position qu'il s'attribue est d'une passivité très active. Sa pratique musicale - sa façon d'écouter des disques et de les laisser traîner chez lui par exemple - ne se présente pas comme une action sur la pratique musicale de son frère. Mon ami aurait laissé à disposition une discothèque. Ce faisant, il aurait naturellement *familiarisé* Alain avec un ensemble de « noms ». Il est intéressant de rappeler les catégories produites par ce dernier : « *métal, hard-rock, Metallica, Iron Maiden, Gun's and roses, ACDC des trucs comme ça* ». Leur correspondance avec les catégories produites par Stéphane (la catégorie métal et ses « *groupes phares* ») consacre la félicité de leur commerce biographique. La juxtaposition de ces propos sur la musique tenus en des temps et des lieux différents redouble la co-réalisation de leur itinéraire discographique.

Lors de notre entretien, Stéphane m'a fait part d'un certain trouble relatif au « *démarrage* » d'Alain. Ce changement dans les termes de leur relation trouve une expression conversationnelle étrange. En effet, les deux frères jouaient auparavant de leur différence sur un mode humoristique. L'un se faisait traiter de « *barbare* », de par son absence de « *culture musicale* », l'autre de « *dégénéré* » de par la spécificité de sa « *culture musicale* ». Partageant à présent une même discographie, leurs conversations sur la musique impliquent la reconnaissance et la comparaison d'expériences communes. Leur disposition à associer leur point de vue fait apparaître une nouvelle dimension dans leur ordinaire. Leurs relations à la musique se rappellent à leur relation fraternelle. Le rythme

de leur « *démarrage* » en canon et l'étrange coïncidence de leur discothèque participent désormais de leurs façons de *vivre* ensemble.

- « *c'est aussi un phénomène physiologique, ça correspond aussi à la puberté à l'achèvement de la puberté* »

Pour Stéphane l'intérêt nouveau de son frère (son « *envie d'écouter* ») est en partie lié à son développement aussi bien physiologique que social. Son « *démarrage* » se parle comme une croissance biologique. Cette naturalisation du temps de nos relations à la musique, cette façon d'associer et de comparer notre vieillissement et notre maturation aux dynamiques de nos relations à la musique, constitue un mode explicatif parmi d'autres. Mes questions, évidemment, favorisent son émergence. Cette façon de combiner la périodisation de nos vies et l'évolution de nos pratiques – possibilité présente dans les ouvrages consacrés à la vie musicale et à son histoire – nous informe sur la concordance nécessaire de nos critères de connaissance.

Lors de notre entretien du 4 novembre 2000, j'ai demandé à Dominique de me parler des disques qu'elle passait à Stéphane pendant son enfance. Elle m'a répondu ne pas avoir fait écouter ostensiblement de la musique à ses fils, les laissant aux musiques de leur âge (comme les musiques pour enfants proposées par les programmes de télévision par exemple) :

Dominique : [...] Et après en grandissant ils se sont faits leur idée eux-mêmes en fait. Mais je pense que le fait que j'ai passé certains morceaux fait qu'ils acceptent/ que si, si Stéphane écoute un peu les Stones, Mick Jagger, c'est parce qu'il les a entendus plus jeune, parce que c'est pas vraiment ce qu'il aime lui. [...] Mais apparemment le rock lui a plu puisque, et le rock très rock [*elle rigole*] même, puisqu'il écoute des trucs très extrêmes, ça lui a plu. Et lui aussi je pense en grandissant il élargit son éventail, il écoute de plus en plus de choses différentes. C'est pas un mal. On verra avec Alain qui lui est plus ciblé [*elle rigole*] mais je pense que c'est une question d'âge, plus on avance en âge plus on a envie d'écouter pleins de choses. [...]

A l'instar de son fils, Dominique va questionner les termes de son influence. Mes questions la renvoient naturellement à des problématiques pédagogiques. Quel rôle une mère peut

avoir dans l'éducation musicale de ses enfants ? Quelle a été sa position lorsque Stéphane puis Alain se sont mis à écouter du métal ? S'attribuant une place de témoin privilégié, elle leur accorde la pleine paternité de leur pratique (« *ils se sont faits leur idée eux-mêmes en fait* »). Ce faisant, contre tout volontarisme éducatif, elle présente sa façon de vivre la musique comme la seule forme de *discours* transmissible et recevable sur sa pratique. Si Dominique se refuse explicitement les termes d'une généalogie, elle remarque l'« évidente » continuité entre son rock et le « *rock très rock* » de ses fils - le métal ou le hard-rock dirions-nous avec Stéphane et Alain. L'élaboration de ce branchement en termes discographiques n'exclut aucunement la reconnaissance et la revendication d'un héritage maternel. Ainsi, la coïncidence de certains disques et de certains attachements (les *Stones* par exemple) vont rester pleinement référés à sa pratique et à son histoire.

- « *Et lui aussi je pense en grandissant il élargit son éventail, il écoute de plus en plus de choses différentes. C'est pas un mal.* »

En se situant dans sa pratique, Dominique compare son évolution à celle de Stéphane. Leur développement se parle comme un élargissement. Nos pratiques se réaliseraient en différenciant leur matière. Les termes de l'éclectisme ainsi constitué demeurent indéterminés et discutables. Plus nous écoutons de musiques, plus nous sommes amenés à les catégoriser. La comparaison de ces évolutions consacre leur caractère naturel et inéluctable. Dominique pronostique ainsi le même développement pour Alain. La généralisation de ce processus est consacrée par une maxime :

- « *plus on avance en âge plus on a envie d'écouter pleins de choses* ».

Nous ne discuterons pas cet adage. Bien évidemment, nous pourrions soutenir son contraire : « plus on avance en âge plus on se spécialise ». Il ne s'agit pourtant pas de mettre en concurrence un ensemble de possibles, mais d'apprécier la nécessité de leur formulation. La position occupée par la mère de Stéphane pour appréhender le devenir de ses fils, leur évolution effective ou en puissance par rapport à sa propre pratique, rend compte du jeu particulier de *points de vue* impliqué dans nos commerces biographiques. En superposant les parcours de ses enfants à son propre parcours, elle met en perspective leur devenir dans une histoire partagée. L'expérience qui est la sienne sert de potentiel aux pratiques de ses enfants.

## Historiographie indigène :

---

Les traces laissées par nos pratiques musicales servent d'outil et de matière à nos apprentissages et assurent la découverte de liens et de contigüités entre nos récits biographiques. Nos disques, leurs noms et leurs mots se lient et se relient comme autant de façons de composer des parcours singuliers, comme autant de possibilités de se raconter et de discuter ensemble de musique. De ce point de vue, la transmission, l'héritage et l'apprentissage de nos formes de vie peuvent se concevoir comme la réalisation de continuités et de discontinuités dans leur catégorisation. Ce questionnement sur la cohabitation de nos façons de vivre la musique est à comprendre comme participant du mouvement réflexif nécessaire au déploiement de nos pratiques musicales. Mes analyses exploitent le travail que nous réalisons d'ordinaire pour nous comprendre dans un temps partagé et nous projeter dans notre quotidien (ce lieu d'où l'on parle). La juxtaposition de ces extraits d'entretien avec Alain, Stéphane et Dominique rend compte de la synchronie complexe de nos itinéraires discographiques et sert l'activation d'une historiographie indigène. Leurs façons de se « parler ensemble » dévoilent ce que nous investissons dans les termes de nos relations à la musique.

Pour apprécier le caractère expérimental de ces savoirs *en train de se faire*, je produirai un contre-exemple de cette *familiarisation* en catégories. Ainsi, je nous intéresserai au cas du père de Stéphane et d'Alain, André. Je n'ai pas interrogé ce dernier, notamment parce que mon ami n'a pas jugé nécessaire de me proposer de le rencontrer. Dominique, son épouse, justifiera les raisons de cette disqualification :

[...]

Moi : Et votre rencontre avec votre mari, et la rencontre avec la musique de votre mari ça s'est passé comment, vous écoutiez la même chose ou...

Dominique : C'est à dire que le problème, c'est que j'ai rencontré mon mari/ je crois que lui et sa famille/ je n'ai jamais rencontré quelqu'un qui écoute aussi peu de musique [*elle rigole*] que lui et sa famille, j'ai halluciné. Aucune culture musicale aucune. La seule chose qu'ils connaissent c'est Trini Lopez quoi c'est tout, c'est tout, il connaît que ça. On lui a pas passé de musique quand il était jeune, on lui a pas

donné de culture musicale on n'a pas, mes beaux-parents sont/ mon beau-père c'est la musique militaire donc, je sais pas si on peut appeler ça de la musique et ma belle-mère...rien, elle écoutait rien, donc lui n'a aucune culture musicale et on peut pas dire qu'il aime la musique en fait il en écoute jamais lui, si il met la radio dans la voiture c'est France Info [elle rigole] [...]

Dominique, en affirmant l'absence d'intérêt de son mari, rend compte de la position déterminante de la cellule familiale dans l'histoire d'une pratique et dans la transmission d'une envie d'écouter. L'expression « *culture musicale* » que je nous ai refusée sert son analyse. L'emploi de cette catégorie peut être référée à la sociologie de Pierre Bourdieu, notamment à sa notion de *capital culturel*. En effet, ses usages dévoilent une grammaire en termes de possession (« *donc lui n'a aucune culture musicale* »), de don (« *on lui a pas donné de culture musicale* ») et donc de transmission très proche de la grammaire de la notion sociologique. À défaut de nous intéresser à ses implications littéraires, nous considérerons les implications analytiques de cet usage en situation. Cette catégorie est impliquée dans une réflexion portant sur les liens entre l'absence de fond musical (« *on lui a pas passé de musique quand il était jeune* »), et l'absence de pratique de son mari (« *on peut pas dire qu'il aime la musique en fait il en écoute jamais lui* »). Le caractère conclusif du segment « *aucune culture musicale aucune* », signalé notamment par le *decrecendo* de sa voix sur la répétition de l'adjectif « *aucune* » témoigne de ce que son manque réalise. L'absence totale d'arrière-plan musical est responsable d'une absence de « *culture musicale* », absence expliquant et justifiant une absence d'attention pour la musique. Si cette conclusion induit une représentation homogène de l'objet et du processus de transmission, l'introduction d'une référence à l'écoute nous invite, dans la continuité de nos analyses, à élaborer nos questionnements en termes de catégorisations et donc de branchements. Ainsi, si ce défaut de musique est à l'origine de son désintérêt pour l'écoute, ce manque se parle comme une absence d'accroche. De ce point de vue, la référence négative à la catégorie « *musique militaire* », seule musique écoutée par le père de son époux, trouve sa pertinence. Sans dévoyer les propos de Dominique, je conclurai cette analyse en notant que la seule possibilité de branchement dont disposait son époux pour se construire une pratique était plus proche du « *militaire* » que du « *musical* » ce qui explique simplement et justement son désintérêt. L'absence totale de catégories comme matière et outil de construction d'une vie de musique serait à l'origine de cette absence du musical, ou, pour le dire autrement, la production de catégories musicales comme matière

et outil de nos pratiques musicales participe de leur réalisation, de leur conservation et de leur transmission.

### III. Histoires d'accords :

---

#### Chronologique :

---

En étudiant les installations biographiques nécessaires à nos conversations sur la musique nous poursuivrons cette réflexion sur l'investissement de notre quotidien (cet espace de co-locution) et sur l'historicité que nous lui composons. Nous sommes avec Thomas et ses grands parents le 6 décembre 2000 à Gujan-Mestras. Nous discutons musique classique. Jeannine en me parlant de ce qu'elle écoutait lorsqu'elle était jeune, introduit un ensemble de distinctions et développe une série de dynamiques dans son parcours musical :

Jeannine : [...] Mais enfin disons que quand j'avais dix-huit ans ou avant quinze ans, dix-huit ans/vingt ans, c'était surtout le 19<sup>ème</sup> siècle quoi. Ravel ça a été un peu plus tard, la musique plus moderne disons, Stravinsky aussi. Je pense que pour cette musique là il faut l'écouter, plus, la musique romantique, frappe, tout de suite,

Jean-Pierre : ouais, elle est fait pour toucher immédiatement.

Jeannine : Tandis que la musique de Stravinsky par exemple, ou même de Ravel, il faut l'écouter plusieurs fois pour la comprendre, pour l'apprécier, pour la...oui, pour s'en imprégner [...]

Arrêtons-nous sur les continuités et discontinuités générées par Jeannine. Dans un premier temps, elle distingue la musique qu'elle écoutait dans sa jeunesse (« *quand j'avais dix huit ans* »). Puis en suggérant par la ponctuation de son énoncé une distinction musicale (« *...le 19<sup>ème</sup> quoi. Ravel...* »), elle me désigne une autre période de son parcours discographique

(« *Ravel ça a été un peu plus tard* »). Les catégories employées pour signifier ce passage réalisent un discours historique sur la musique. Jeannine caractérise l'objet de son écoute en l'associant à une chronologie concernant la musique classique : on peut relever ainsi sa référence au « 19<sup>ème</sup> siècle » (catégorisation se confondant ponctuellement avec l'appellation « *musique romantique* ») et sa caractérisation de la musique de Ravel comme « *plus moderne* » (tout comme la musique de Stravinsky). A cette catégorisation historicisante des musiques semble être liée une distinction dans les modes de leur écoute. Ainsi, la « *musique romantique* » est une musique qui « *frappe, tout de suite* » et la « *musique de Stravinsky* » (« *ou même de Ravel* ») une musique demandant plusieurs écoutes. Les catégories de la musique classique associant une distinction stylistique et une mise en chronologie, leur emploi par Jeannine pour m'indiquer les transformations de son écoute historicise sa pratique et sa façon de vivre la musique. La grand-mère de Thomas branche sa biographie musicale (l'histoire de sa vie de musique) sur les catégories du « classique » : elle s'implique dans l'histoire de la musique<sup>93</sup>. La concordance chronologique de ce branchement (sa jeunesse s'associe au 19<sup>ème</sup> siècle, l'âge adulte au 20<sup>ème</sup> siècle) redouble sa logique évolutionniste.

- « *ouais, elle est fait pour toucher immédiatement.* »

Jean-Pierre s'associe à son épouse en ratifiant son assertion sur le caractère impressionniste de la « musique romantique » - si le fait d'être frappé peut être considéré comme une simple impression. Il reconnaît ainsi la pertinence des différences signifiées en leur proposant une explication : la « *musique romantique* » est « *fait pour toucher immédiatement* ». Cette transition d'un discours sur la façon dont est vécue la musique à un discours sur la façon dont elle est faite découvre les enjeux du branchement réalisé par Jeannine. En effet, en liant la composition et l'écoute de la « *musique romantique* », Jean-Pierre établit une continuité entre les façons de vivre cette musique au 19<sup>ème</sup> siècle et les façons de la vivre à l'aube du 21<sup>ème</sup> siècle. L'*actualité* de l'effet de la « *musique romantique* » (le fait qu'elle continue de frapper) suppose une permanence dans l'expression recherchée par ses compositeurs. La reconnaissance de cette expression les

---

<sup>93</sup> J'aimerais souligner la symétrie des biographies musicales suggérées par Jeanine et Monique. Elles débutent leur itinéraire discographique avec les romantiques, en vieillissant Jeanine va vers des compositeurs plus « modernes » (Ravel (1875-1937) Stravinsky (1882-1971)), Monique vers des compositeurs plus « classiques » (Mozart (1756-1791)).

engage dans notre quotidien. Jean-Pierre et Jeannine, dans cet extrait, témoigne de leur *présence* en évoquant les émotions et les sentiments qu'ils continuent de susciter. Les catégories du classique que mes locuteurs utilisent pour parler leur pratique participent de la composition de communautés de vie historiques. Ces branchements biographiques sur l'histoire de la musique appellent une réflexion sur les lieux de production de nos relations : dans quels espaces cherchons-nous à nous parler et à nous comprendre (nous inclure et nous connaître) ? Le grand-père de Thomas, en me parlant de la musique écoutée par son épouse, m'a également signifié les termes de sa relation au jazz :

[...]

Jean-Pierre : non mais elle a surtout écouté du classique et et, ce que j'appelle le bon jazz

Jeannine : ah oui

Jean-Pierre : on s'est arrêté dans l'écoute du jazz à partir du Modern Jazz Quartet. On a renoncé. Et on a écouté du très bon jazz.

[...]

En se positionnant par rapport à une formation musicale, le « *Modern Jazz Quartet* », Jean-Pierre signale une interruption. Cette trêve dans leur écoute mérite que l'on s'y arrête. En effet, la nature du *renoncement* exprimé par le grand-père de Thomas nous renvoie à une acceptation singulière de son appropriation du « jazz ». Nous pourrions user de sa référence au « *Modern Jazz Quartet* » comme d'un repère chronologique. Les grands-parents de Thomas auraient arrêté d'écouter du « jazz » dans les années 50, période de la première association des musiciens du « *Modern Jazz Quartet* ». L'énoncé au passé suivant cette assertion confirmerait cette interprétation (« *Et on a écouté du très bon jazz* »). Jeanine et Jean-Pierre n'ont pourtant pas cessé d'écouter du « jazz ». D'après Thomas, bien qu'ils n'en aient jamais écouté beaucoup (ils n'auraient que quelques cassettes audio dans leur discothèque), ses grands-parents auraient continué de s'en passer durant le demi-siècle les séparant des débuts du « *Modern Jazz Quarter* ». De fait, il nous faut chercher une autre interprétation pour signifier le renoncement exprimé par Jean-Pierre. Pour ce faire, je vous proposerai de mettre en mouvement la catégorie jazz. Avec le « *Modern Jazz Quartet* » c'est leur *suivi* du jazz qui s'est terminé. C'est « *le jazz* » comme un des *lieux* de

la vie musicale et son évolution qu'ils auraient cessés de fréquenter. Le renoncement de Jean-Pierre serait historique, il se serait désengagé d'un devenir. Pour utiliser notre vocabulaire historiographique, leur biographie musicale ne serait plus couplée, depuis les années 50, à l'actualité du « jazz ». En se parlant ainsi, le grand-père de Thomas représente dans un temps partagé l'évolution de sa pratique et donne voix à son point de vue sur la musique *aujourd'hui*. La conjugaison de ces temps - cette permanence de l'effet de la musique romantique et cette rupture avec l'actualité du jazz, cette évolution de l'écoute de l'adolescence à l'âge adulte des compositeurs du 19<sup>ème</sup> vers ceux du 20<sup>ème</sup>, et cet arrêt de la découverte du jazz dans les années 50 - révèle le travail historique nécessaire au déploiement et à l'analyse de nos pratiques musicales et rend compte de l'historiographie qu'elles *motivent*.

### Biographique :

---

Développons cette réflexion concernant les installations permettant de nous mettre en relations en nous intéressant aux catégories utilisées ponctuellement par Thomas, lors de notre entretien du 16 novembre 2000 :

Thomas : [...] Après, quand je suis arrivé au lycée j'ai, je suis, là c'était le lycée c'était à fond années 70, j'ai découvert Led Zeppelin en fait que mes parents n'avaient pas, enfin que mes parents connaissaient mais bon n'écoutaient pas. Led Zeppelin, Hendrix, bon tout ce qui est vraiment années 70, rock quoi, rock. Enfin, rock, rock, rock des années 70 quoi. [...]

Comme dans les extraits précédemment étudiés, mon interlocuteur différencie son écoute en s'appuyant sur une chronologie. En se référant aux « *années 70* », Thomas engage une distinction. Les références successives à « *Led Zeppelin* » et à « *Hendrix* » donnent corps à cette catégorie historique et le conduisent à préciser son investissement musical. L'objet de son écoute c'est le « *rock des années 70* » : l'hétérogénéité du « *rock* » se comprend de façon diachronique. En utilisant une période historique, Thomas ouvre un espace de branchement pour sa biographie musicale et celles de ses parents. La signification de ses débuts d'amateurs, son retour sur la vie musicale de son lycée et sa référence à la jeunesse d'Anne et Jean-François sont possibles *avec* et *dans* cette catégorisation chronologique

(« *les années 70* »). La distinction et les relations produites entre son appropriation *historique* du rock et la *familiarité* dont profite ses parents sont assurées par le point de vue qu'il fait valoir. Cette *dérivation* musicale et historique permet à Thomas de mettre en perspective sa filiation et de produire les continuités et les discontinuités nécessaires à sa cohabitation historique avec Anne et Jean-François.

Cette façon de rendre compatible des histoires de vie témoigne des enjeux inhérents à nos usages de catégories en conversation. Les *positionnements* nécessaires à l'ajustement de nos biographies musicales trahissent l'*ordre du discours* régissant l'expression et la (re)connaissance de nos relations à la musique. L'histoire de ces catégories musicales - leur création, leur diffusion et leur renouvellement par exemple - semble ainsi déterminer l'implication de nos voix dans un quotidien *a priori* partagé. Leur inscription dans une actualité nous renseigne sur la condition située de nos savoirs. La cohabitation des temps de nos vies et des temps de leurs catégories musicales suggère la diversité de nos *points de vue* et de nos *prises* pour « parler ensemble » *notre* musique. Pour apprécier ces jeux de perspectives, nous étudierons à nouveau quelques dynamiques provoquées par mon ami en faisant coexister la transformation de son écoute à celle des musiques. Ainsi, et pour filer les analyses exposées en amont, je donnerai voix à une critique portée par Thomas sur la cosmic music lors de notre entretien, le 16 novembre 2000, alors que je le questionnais sur les vinyles de ses parents :

Thomas : [...] et y'a les disques de mon père, la cosmic music, mais euh, ça bon, j'en ai écouté quand même à une époque pas mal, enfin j'écoutais ces disques, bé, bon ça m'a, c'est pas resté quoi. Y a des choses que j'aime bien dedans mais globalement, ça me fait un peu chier quoi. Puis je trouve que ça a vieilli quand même, ça a sacrément vieilli. [...]
---

Nous distinguerons deux processus. Dans un premier temps, c'est son écoute de la « *cosmic music* » qui est l'objet d'une évolution. Thomas me dit *avoir* écouté la musique de son père (« *j'en ai écouté quand même à une époque pas mal* »). En parlant sa pratique au passé, il la renvoie dans un discours biographique : elle ne participe plus de sa pratique actuelle (« *c'est pas resté quoi* »). La seconde dynamique est relative à la catégorie « *cosmic music* ». Thomas souligne le *vieillissement* de cette musique (« *puis je trouve que ça a vieilli quand même, ça a sacrément vieilli* »). Cette façon de parler la « *cosmic*

*music* » implique une grammaire biographique. En la caractérisant par son vieillissement, il lui attribue une *relation* avec un présent. Ce constat sert une critique : ce vieillissement se parle comme une position perdue. Cette critique sous-tend une conception de l'*actualité* musicale. Comment la « *cosmic music* » s'écoute-t-elle aux jours d'aujourd'hui ? Est-elle encore actuelle ? Thomas n'inscrit plus son écoute de la « *cosmic music* » dans une actualité. Si on ne peut inférer une relation entre ces deux passés, soulignons leur coïncidence et apprécions les liens que nous établissons entre nos vies et nos catégories musicales. La « *cosmic music* » est-elle encore actuelle pour le père de Thomas ? Si sa pratique m'invite à répondre par l'affirmative à cette question, l'actualisation de sa dénomination étudiée en amont pourrait nous inciter à répondre de manière négative. Si la *cosmic music* est « *l'ancêtre de la techno* », on peut admettre qu'elle a vieilli. L'introduction d'un discours sur le vieillissement de la « *cosmic music* » met à jour les temporalités de notre quotidien et met en cause son investissement. Thomas, en énonçant cette catégorie dans une grammaire biographique soutient un point de vue sur la musique *aujourd'hui*. Du fait de son adresse, de notre relation et de notre appartenance à une même génération (contre celle de nos parents) sa prise de position sur un quotidien m'engage.

Politique :

---

En réalisant ces enregistrements de conversation dans des réseaux familiaux et dans les jeux générationnels qu'ils génèrent, j'ai mis à l'épreuve la prérogative que nous nous attribuons naturellement Stéphane, Thomas ou moi pour parler de l'actualité musicale. De cette façon, ma discussion avec la mère de Stéphane, Dominique, m'a permis d'évaluer la condition problématique de nos prises de parole sur un quotidien *a priori* partagé.

Dominique : [...] non j'ai pas, y a rien qui m'ait vraiment emballé dans les deux dernières décennies là, rien qui m'ait vraiment surprise ou... alors c'est là que j'ai un peu plus découvert la musique cubaine ou le reggae ou des choses comme ça parce qu'après dans le reste c'était pas, y avait rien de nouveau. Ou alors, ou alors on reprend les mêmes mais, mais que j'aime toujours mais c'est pas une nouveauté quoi, le hard-rock les choses comme ça c'est pas...c'est ils font toujours ce qu'ils faisaient il y a 20 ans, ça plaît toujours mais c'est pas une nouveauté. Enfin pour les jeunes de maintenant c'est nouveau pour eux mais, mais pour moi bon c'est toujours pareil.

Donc ce que j'ai écouté de nouveau oui c'est le reggae un peu de rap et, puis la musique... latino un peu [...]

Dominique souligne l'absence de bouleversement dans son écoute. Nous interrogerons ce manque de « surprise » pour mettre en perspective les histoires que nous engageons dans *notre* actualité musicale. Considérons la problématique engagée par Dominique autour de la « nouveauté » en musique. En refusant ce statut au « *hard-rock et les choses comme ça* », elle fait apparaître le caractère relatif de l'identification des innovations musicales. Pour pouvoir parler de *changement*, il est nécessaire de lui créer un lieu possible d'expression. Ainsi, en considérant le « *hard-rock et les choses comme ça* » dans une continuité - notamment par leurs interprètes : « *ils font toujours ce qu'ils faisaient il y a 20 ans* » - Dominique donne raison à son jugement sur leur place dans notre quotidien : « *c'est pas une nouveauté quoi* ». Sa seconde assertion concernant le caractère *relatif* de cette « nouveauté » explicite sa prise de position sur l'actualité musicale :

- « *enfin pour les jeunes de maintenant c'est nouveau pour eux mais, mais pour moi bon c'est toujours pareil* ».

L'identification de la nouveauté dépendrait de l'affirmation d'un *point de vue*. L'appréhension d'une actualité musicale serait fonction de la production d'un regard et d'une voix sur notre quotidien. Les « *jeunes de maintenant* » appréhendent le « *hard-rock et les choses comme ça* » comme une « nouveauté » par *homologie* : ils projettent leur absence d'histoire sur la musique. Cette analyse critique confère à l'identification de la « nouveauté » une implication historique. Dominique m'invite à sortir d'une représentation « présentiste » de la diversité musicale pour rechercher un espace d'expression historique à nos musiques. Cette prise de position révèle l'inscription existentielle de nos savoirs sur l'actualité musicale et les enjeux propres à leur expression conversationnelle. En effet, son point de vue sur « *les deux dernières décennies* » se parle comme une histoire vécue, une expérience du devenir de la musique liée à son suivi. Ce regard porté par la mère de Stéphane sur la « nouveauté » rend compte de son positionnement *dans* et *pour* un quotidien partagé. En questionnant l'évolution de la musique, en mettant en cause la « nouveauté » et en m'associant indirectement aux « *jeunes de maintenant* », elle fait valoir l'autorité de sa voix et de son point de vue sur *notre* quotidien. Cet investissement biographique confère à ses *prises* de parole une légitimité et une pertinence auxquelles je

ne peux prétendre. Il me faut l'accepter, ces « *deux dernières décennies* » de musique lui appartiennent. Dominique revendique un positionnement relatif à *notre* quotidien.

[...]

Moi : et quand vous sortiez vous écoutiez quoi comme musique ?

Dominique : quand on sortait c'est vrai que dans les boîtes c'était... c'était assez bizarre, ça pouvait être France Gall, ça pouvait être/ à l'époque c'était assez à la mode de danser sur France Gall, euh ça pouvait être de la musique anglaise y avait bé après y a eu la techno qui est arrivée donc c'était peu varié, c'était comme maintenant... la techno...la, le disco à l'époque, la techno maintenant donc c'est à dire toujours la même chose quoi en fait. Donc c'était pas très très varié non dans les boîtes, [...]

Nous réactiverons ici les question ouvertes par Jean-François pour étudier l'amalgame réalisé par Dominique entre la « *techno* » et le « *disco* » (cf. pp.172-176). Revenons sur sa transition d'un discours sur *son* passé à un discours sur *notre* quotidien et soulignons les différentes dynamiques qu'elle compose. Dans un premier temps, elle me parle de la musique qui passait en boîte de nuit dans sa jeunesse en utilisant les catégories « *musique anglaise* » puis « *techno* » et en citant l'interprète française « *France Gall* ». Elle joint à cette installation une critique historique. L'arrivée de la « *techno* » est jugée de manière dépréciative : « *après y a eu la techno qui est arrivé donc c'était peu varié* ». Ce jugement la renvoie à la condition actuelle des musiques de boîtes de nuit, qui sont soumises *de facto* à la même critique (« *c'était comme maintenant* »). Puis, se rendant (peut-être) compte de l'anachronisme suscité par l'emploi de la catégorie « *techno* » pour parler la musique de sa jeunesse, elle se reprend et établit une équivalence entre la « *techno* » et le « *disco* » et assure de cette façon une continuité historique entre les deux catégories (« *c'est à dire c'est toujours la même chose en fait* »). Cette continuité n'est pas exprimée en termes de généalogie (comme a pu le faire Jean-François) mais en termes d'identité. En jugeant ces catégories comme comparables dans des temps différents (« *le disco à l'époque, la techno maintenant* ») Dominique place *notre* quotidien sur un arrière plan historique qu'elle investit de façon critique. Mon interprétation de sa reprise (« *... la techno...la, le disco à l'époque* ») en terme d'anachronisme ne concernerait de ce point de vue que l'emploi de l'appellation « *techno* » et non ce que cette étiquette recouvre. En effet, « *disco* » et « *techno* » semblent ponctuellement désigner une même réalité. L'implication de cette

catégorie dans un même espace (les boîtes de nuit) et l'invariabilité de sa critique sur une période donnée assure cette permanence déictique. Efficacement, son usage d'une catégorie de notre « maintenant » pour mettre en scène la musique qu'elle écoutait en boîte de nuit dans sa jeunesse inscrit ce même « maintenant » dans une continuité historique.

### Historiographique :

---

Se servir d'une catégorie musicale pour parler son histoire, c'est mettre en jeu l'histoire de cette catégorie musicale et par la même l'histoire de notre « parler ensemble ». Pour conclure et nous intéresser à la *contemporanéité* issue de la reconnaissance de ce monde parlé, je reviendrai brièvement sur le jugement porté par Stéphane sur la pratique de sa grand-mère, Monique, lors de notre entretien du 16 novembre 2000 :

Stéphane : [...] je trouve que ce qu'elle écoute c'est assez cohérent et c'est pas mal. De toute façon, je la vois difficilement écouter des choses beaucoup plus modernes et je comprends tout à fait, que quelqu'un qui soit un peu âgé ne puisse pas écouter du rap et de la techno et certaines formes de rock et je suis persuadé que moi dans une certaine mesure quand je serai plus vieux je ne pourrai pas écouter ce qui se fera chez les jeunes à ce moment là. J'ose pas imaginer ce qui se fera à ce moment là, peut être que ça sera pas si différent que ça et je pense que de toute façon j'évoluerai d'une certaine manière qui fera que y a des choses auxquelles je serai fermé. [...]

D'après Stéphane, sa grand-mère n'écoute pas de choses « modernes ». Le caractère naturel de cette *inaptitude* lui permet de concevoir son évolution sur le même modèle : « *quand je serai plus vieux je ne pourrai pas écouter ce qui se fera chez les jeunes à ce moment là* ». En identifiant le lieu de production des musiques chez les « *jeunes à ce moment là* », mon ami installe des problématiques générationnelles dans une diversité musicale. Les catégories musicales servant l'identification d'une diversité musicale sont établies et signifiées dans une *relation* avec un quotidien et son actualité. Dans cet ordre d'idée, il identifie les musiques difficiles d'accès pour sa grand-mère : le « *rap* », la « *techno* » et « *certaines formes de rock* ». Ce faisant, il renvoie explicitement ces catégories dans une présent inaccessible, une modernité exclusive. Stéphane projette dans notre diversité

musicale la « non-contemporanéité de la contemporanéité » (Mannheim 1990 : 34)<sup>94</sup>. Nos conversations, en nous rappelant à l'histoire des mots que nous utilisons pour faire les histoires de nos vies, ouvrent *notre* contemporanéité à son propre éclatement.

Jeanine comprend l'évolution de sa pratique sur l'évolution de la musique classique. Jean-Pierre relie l'effet de la musique romantique en liant sa composition à l'écoute de son épouse. De façon connexe, en se situant par rapport au *Modern Jazz Quartet*, il désigne un renoncement relatif au suivi du jazz. Thomas met en relation son écoute avec la jeunesse de ses parents en employant la catégorie « *années 70* » et me parle de son intérêt passé pour la cosmic music tout en me faisant remarquer son vieillissement. Dominique rend compte du caractère relatif de l'innovation en musique en faisant valoir son point de vue sur ces deux dernières décennies. En confondant techno et disco, elle investit de façon historique et critique notre quotidien. Stéphane, en se projetant dans la diversité musicale comme dans les couches d'un monde aux histoires décalées nous permet d'apprécier la naturalité du scepticisme traversant notre « vivre ensemble ». Cette historiographie composée dans nos conversations se met à l'épreuve comme un ensemble de jeux de langage. Que pouvons-nous faire ensemble avec des catégories musicales ? :

- en termes d'*installations* : nos catégories peuvent servir la construction, l'association et l'analyse de nos pratiques musicales ;
- en termes de *représentativité* : ces catégories musicales peuvent nous permettre de composer des communautés de vie, de comparer nos pratiques et de mettre en cause leur partage ;
- en termes de *positionnements* : elles nous permettent de questionner la réalisation d'une *actualité musicale*. Nous pouvons nous en servir pour situer et positionner nos vies de musique dans une histoire partagée ;
- enfin en termes d'*inscription* : elles permettent de suivre les traces laissées par nos écoutes dans notre ordinaire et de questionner de cette façon leurs formats.

---

<sup>94</sup> Expression empruntée à Pinder, historien d'art, cité à de nombreuses reprises par Karl Mannheim (Mannheim 1990)

## Conclusion : perspectives historiographiques

---

S'inscrire dans une histoire, s'inscrire dans un quotidien, inscrire notre quotidien dans une histoire, inscrire nos histoires dans un quotidien : l'ensemble de positionnements et d'ajustements nécessaires à notre « parler ensemble » réalise la diversité musicale comme une scène d'accords et de désaccords. J'ai proposé, pour faire jouer les savoirs que nous composons sur notre « vivre ensemble », de développer une analogie cinématographique. Ainsi, l'intrication réciproque de nos vies et de nos musiques peut s'expérimenter comme l'écriture de la *bande originale* d'un film. Cette analogie, de par son affiliation à une pratique déjà constituée, joue de la coïncidence des pratiques de séquentialisation de la linguistique et du long métrage documentaire et s'intéresse à la conjonction de leurs réflexions sur la dramaturgie. Le temps occupé par la *projection* cinématographique permettrait de redoubler la dimension située de nos écoutes en conservant leur format et leur durée et permettrait d'explorer leur historicité (Cavell 1999). Ainsi, l'expérience même de la musique et la dramaturgie issue de son ajustement problématique à une scène filmée (un cadre et un champ) serviraient l'expérimentation d'une contextualisation discursive *efficace* (Adorno & Eisler : 1972). Les analyses de Paul Ricœur dans le deuxième tome de *Temps et récit* portant sur *La configuration dans le récit de fiction* (Ricœur 1984) mettent à jour le jeu de positionnement recherché par cette mise en fiction d'une projection autobiographique. Les analyses de la notion de *voix* et de *point de vue* qu'il emprunte à la critique littéraire, nous éclairent sur les possibilités de cette *écriture* :

« Au total, les deux notions de point de vue et de voix sont tellement solidaires qu'elles en deviennent indiscernables. Les analyses ne manquent pas, chez Lotman, Bakhtine, Ouspenski, qui passent sans transition de l'une à l'autre. Il s'agit plutôt d'une seule fonction considérée sous l'angle de deux questions différentes. Le point de vue répond à la question : d'où perçoit-on ce qui est montré par le fait de raconter ?

donc : d'où parle-t-on ? La voix répond à la question : *qui* parle ici ? si l'on ne veut pas être dupe de la métaphore de la vision, dans un récit où tout est raconté et où faire voir par les yeux d'un personnage, c'est selon l'analyse que fait Aristote de la *lexis* (élocution diction), « mettre sous les yeux », c'est à dire prolonger la compréhension en quasi-intuition, alors il faut tenir la vision pour une concrétisation de la compréhension, donc, paradoxalement, pour une annexe de l'écoute. » (Ricœur 1984 : 187)

La création des *bandes originales de nos vies* joue de cette potentialité propre à la fiction : ce passage d'une « compréhension » à une « quasi-intuition » ; une *reconnaissance* dirions-nous.

« Dès lors, une seule différence subsiste entre point de vue et voix : le point de vue relève encore d'un problème de composition (comme on l'a vu avec Ouspenski), donc reste encore dans le champ de l'investigation de la configuration narrative ; la voix en revanche, relève déjà des problématiques de communication, dans la mesure où la lecture marque l'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur. » (Ricœur 1984 : 187-188)

Le rapport au langage expérimenté par l'écriture des *bandes originales de nos vies* profite d'une économie d'amoureux : ce qu'on ne peut dire on le tait. Ce qu'on ne peut expliquer on le montre.

Conclusion

En projet

## Des lectures pour des projets :

---

En introduisant cette recherche et en préparant notre collaboration, j'ai mis en cause la possibilité d'une écriture ethnographique sur notre ordinaire conversationnel. Ainsi, la conservation et l'inscription textuelle de ces paroles sur la musique se font l'expression d'une impossibilité de collecter le monde. L'approche anthropolinguistique élaborée sur cette juxtaposition de transcriptions du parlé et de retranscriptions de l'écrit motive un renversement de nos postures textuelles. En lisant, il ne s'agit pas de se représenter un monde mis en mots mais d'investir *notre* monde en expérimentant sa mise en conversation. Cette configuration ethnographique et sa pragmatique empruntent aux *modes d'emploi* (comment partager nos musiques avec des catégories musicales ?) et aux *manuels de savoir-vivre* (comment partager nos vies avec nos musiques ?)<sup>95</sup>. Elles se distinguent des *guides de voyage* (ce texte ne vous indique pas ce que vous devez découvrir) ou des *livres de recette* (il ne vous donne pas tous les ingrédients). Cette investigation et ses six chapitres se jouent des catégorisations nécessaires à la composition d'une *monographie*<sup>96</sup>. Ce texte anthropologique s'apparente à l'*essai* tel que le pratique Kamala Visweswaran (Visweswaran 1994 : 12) et peut servir de *prolégomènes* (il peut permettre de diriger et de préparer de futures recherches). L'inscription de ce texte dans une bibliothèque peut être pensée à l'aune de ma conclusion concernant l'inscription des travaux de Marc Touché

---

<sup>95</sup> Permettez-moi de relever une connexion sur les travaux de John Austin. Comme il est noté dans l'édition française, « le titre original [du livre de John Austin] *How to do Things with Words*, qui signifie littéralement « Comment faire des choses avec des mots ? » n'est pas dépourvu d'humour. Il se réfère ironiquement à la tradition anglo-américaine des livres de conseils pratiques (du genre : *How to make friends*, « Comment se faire des amis ») » (Austin 1970 : 6). Comme le remarque Sandra Laugier, ce titre-mode-d'emploi est également un hommage quelque peu ironique au pragmatisme (les conférences préparant l'ouvrage étaient intitulées *William James Lectures*) (Laugier 1999a : 131).

<sup>96</sup> La *monographie*, comme genre anthropologique (dont la forme paradigmatique reste la *monographie de village*) incarne de façon remarquable le travail de catégorisation nécessaire à la réunion et à l'accumulation d'informations hétérogènes.

dans l'espace de pratiques et de discours s'organisant autour et avec la catégorie *musiques amplifiées*. Ce texte s'adjoit à nos rayons de livres comme un *mémoire* relatif à leur catégorisation. Une façon de rendre accessible les connaissances organisées en nous rappelant aux enjeux relatifs à nos usages de catégories et à la mise en relation de leurs occurrences. Contre tout processus de disqualification<sup>97</sup>, cette recherche nous informe sur nos pratiques de lecteurs en renouant avec les pratiques des documentalistes. En indigènes avertis, il nous faut réguler le « trafic » de catégories engagé dans nos bibliothèques. Les ouvrages anthropologiques que nous classons et déclassons cherchent à nous rendre familier un monde posé *a priori* comme étrange et à nous rendre étrange un monde posé *a priori* comme familier. Les jeux de catégories nécessaires à ce travail d'exotisation du familier et de familiarisation de l'exotique dévoilent un ensemble de positions permettant de traduire et de comparer des façons de vivre (Martin 2003). Les lieux de cette traduction et de cette comparaison méritent d'être mis au jour et explorés : d'où parle l'anthropologue ? Quel est ce monde d'où se construit une bibliothèque anthropologique ?

En réactivant une grammaire de l'accord (ces façons de tisser un « je », un « vous » et un « nous ») nous avons inscrit ces questions dans la réalisation de ce texte et mis à contribution nos lectures. De façon connexe, nous avons développé un usage sceptique du texte en mettant en cause notre condition partagée de locuteur d'un langage commun. Les positions ainsi préparées découvrent le monde recherché : par la lecture il s'agit d'investir notre ordinaire en s'engageant à le mettre en conversation. Pour arrimer et travailler ce texte, nous pouvons court-circuiter sa linéarité en profitant des différentes entrées qu'il met à disposition. Ainsi, les catégories musicales utilisées, les auteurs cités et les prénoms de mes interlocuteurs peuvent nous permettre de lui offrir de nouvelles cohérences (cf. Index p.323). La lecture à haute voix des transcriptions d'entretien proposées ancre d'une autre façon ces quelques pages. La possibilité de les déclamer, de donner à ces quelques mots l'air qui leur est nécessaire pour retrouver leur condition, donne lieu à une nouvelle forme de représentation du texte. Cette fiction établit un ordre du discours : toute interprétation théâtrale serait précédée d'une interprétation anthropologique.

---

<sup>97</sup> Je rappellerai la généalogie négative de ce projet (contre les ouvrages s'inscrivant *dans* des catégories musicales au détriment de leurs usages quotidiens) et sa pacification (on peut apprécier ces ouvrages *dans* des catégories musicales comme participant de la vie musicale).

La possible inscription de ce texte dans un univers de pratiques met en cause son accessibilité - de sa classification dans une bibliothèque à sa mise à disposition par la lecture. La question peut se poser de façon triviale : mes interlocuteurs – Alain, Anne, Dominique, Jean-François, Jean-Pierre, Jeannine, Marc, Maud, Monique, Stéphane et Thomas - peuvent-ils partager l'attention que je prête à leur parole ? L'adresse de ce texte est déterminée. Ce travail est destiné à des chercheurs ou à des étudiants en *anthropologie*. Le vocabulaire utilisé sert l'investissement des bibliothèques et des débats référés à cette catégorie. En cherchant à reconnaître les lecteurs de ce texte, j'aimerais engager un ensemble de questionnements concernant les pratiques et les formats que nous faisons *notre* pour mettre en circulation nos savoirs. C'est ainsi, pour clôturer cette investigation, que je développerai sous forme de projets deux de ses applications. Ce faisant, nous négocierons ensemble notre sortie du texte en imaginant de nouvelles enquêtes et de nouveaux supports de communication.

### Anthropologie scénographique :

---

Les problématiques ethnographiques engagées dans cette investigation motivent un projet muséographique original. En déplaçant les questionnements que nous avons partagés vers la scénographie, il me semble possible de mettre en espace et en intrigue cette approche anthropolinguistique de nos pratiques musicales. Il s'agirait d'investir un lieu et un temps pour mettre en scène les différents savoirs mis au jour et rendre leur expérience possible. L'exposition proposée donnerait à voir un monde de catégories musicales où l'on parle de catégories musicales tout en révélant les pratiques nécessaires à sa mise en présence. Une enquête préliminaire sur les différentes formes de mise en espace de la diversité musicale et une étude sur les liens historiques entre l'ethnomusicologie et la muséographie permettraient de mettre en forme les problématiques concernant l'inscription différenciée de catégories musicales. Un travail de collecte documentaire servirait de matière première à cette installation. En jouant sur la diversité des supports de mise en circulation de catégories musicales, il s'agirait de placer les visiteurs à l'intersection entre le dit et l'inscrit. Dans cette optique, nous pourrions renverser le principe de conservation animant l'institution muséographique. Ainsi, cette installation aurait pour fonctionnalité explicite de collecter les catégories musicales utilisées par les visiteurs. De façon ludique,

il s'agirait de les inviter à catégoriser des musiques ou à classer des morceaux dans des catégories. La représentation de ce travail et son rendu permettraient de mettre en œuvre les problématiques concernant la construction et l'expression de communautés de vie. L'enjeu pédagogique de cette installation concerne les savoirs participant de notre vivre ensemble : il s'agirait de proposer aux visiteurs d'expérimenter les communautés qu'ils réalisent en parlant avec des catégories musicales et leurs différentes façons de se mettre en jeu.

### Anthropolinguistique et innovation logicielle :

---

Le second projet motivé par cette investigation anthropologique prend acte de changements récents relatifs aux formats de nos pratiques musicales : la numérisation progressive de la conservation de musique (notamment avec le format de compression dit « mp3 »), le « retour » de la configuration « *Juke Box* » (un appareil assurant à la fois le stockage et la lecture de musique) et l'échange de musiques à partir de logiciels *peer to peer* (d'usagers à usagers, pour les plus célèbres *Kazaa* ou *Emule*). Si ces fichiers sont soumis aux mêmes règles que les autres fichiers (photo, texte ou vidéo) les pratiques s'organisant autour de logiciels tels que *Winamp* ou *Musicmatch* et de leur système de *playlist* et de *library*, suggèrent les possibilités qu'offre une réflexion spécifique sur l'exploitation d'un fond musical et son classement.

Notre investigation peut servir ces innovations technologiques touchant à nos façons d'écouter la musique. Cette prétention provient de la reconnaissance d'une continuité entre l'étude de nos usages de catégories musicales, la construction de systèmes de classement et la création de logiciels d'exploitation. En complément des analyses et des analogies développées au cours de cette investigation plusieurs enquêtes complémentaires seraient nécessaires. Ainsi, une enquête sur les catégories mises en circulation sur Internet, notamment celles utilisées par les usagers des sites d'échange, permettrait de mettre à jour les problématiques propre à la recherche de données. De même une enquête sur les forums servant la réalisation et la mise en commun de sous-titrages de film (notamment pour l'usage de *DivX*, format d'échange de documents vidéo sur Internet) permettrait de questionner les liens entre l'organisation de communautés, leur régulation et l'élaboration de données stables et partagés. De cette façon, ces enquêtes anthropologiques sur nos usages

de catégories musicales permettraient de développer une ergonomie linguistique originale. Le système d'exploitation ainsi imaginé ouvrirait de nouvelles perspectives à nos façons de vivre ensemble la musique. En proposant un outil combinant à la fois la recherche et la navigation, il s'agirait de permettre à l'utilisateur de s'orienter dans un environnement musical qu'il aurait partiellement contribué à former et qu'il pourrait partager.

# Bibliographies

Bibliogénéalogie :

---

- Adorno Theodor W.,  
1994, *Introduction à la sociologie de la musique. Douze conférences théoriques*, Orgemont/Genève, Contrechamps.
- Adorno Theodor W. et Eisler Hanns,  
1972, *Musique de cinéma. Essai*. Paris, L'arche Editeur.
- Amselle Jean-Loup,  
2001, *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- Attias-Donfut Claudine,  
1991, *Génération et âges de la vie*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?
- Austin John Langshaw,  
1994, (édition originale 1961), *Ecrits philosophiques*, Trad. franç. Lou Aubert et Anne-Lise Hacker, Paris, Editions du Seuil.  
1971, (édition originale 1967), *Le langage de la perception*, texte établi d'après les notes manuscrites de l'auteur par G.-J. Warnock, trad. franç. Paul Gochet, Paris, Armand Colin.  
1970, (édition originale 1962), *Quand dire, c'est faire*, trad. franç. Gilles Lane, Paris, Editions du Seuil.
- Bakhtine Mikhaïl Mikhaïlovitch,  
1991, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard
- Barthes Roland,  
1984, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil.  
1972, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Editions du Seuil.  
1957, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil.
- Bateson Gregory,  
1980, *Vers une écologie de l'esprit 2*, Paris, Editions du Seuil.  
1977, *Vers une écologie de l'esprit 1*, Paris, Editions du Seuil.  
1971, (édition originale 1936), *La cérémonie du Naven*, Paris, Editions de minuit.
- Becker Howard S.,  
1988, *Les mondes de l'art*, Paris, Editions Flammarion,  
1985, *Outsiders Etudes de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- Bénatouil Thomas,  
1999, « Critique et pragmatique en sociologie. Quelques principes de lecture. », in *Annales HSS*. Mars Avril 1999. n°2, pp. 281-317.

- Berger Peter et Luckman Thomas,  
1996, (édition originale 1966), *La construction sociale de la réalité*, Paris, Edition Armand Colin.
- Bertrand Frédéric,  
2002, *L'anthropologie soviétique des années 20-30. Configuration d'une rupture*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Bohlman V. Philip,  
1988, *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Both Anne,  
2003, *L'autorité du discours managérial : enquête ethnographique sur le « parler » des cadres*, Bordeaux, Thèse de l'Université Victor Segalen Bordeaux 2.
- Bourdieu Pierre,  
2003, *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir Editions.  
1993, *La misère du monde*, Paris, Editions du Seuil.  
1984, « La métamorphose des goûts », in *Question de sociologie*, Paris, Editions de minuit.  
1982, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard.  
1979, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Editions de Minuit.
- Bouveresse Jacques, Descombes Vincent, McCarthy Thomas, Nehamas Alexander, Putman Hilary, Rorty Richard.  
1992, *Lire Rorty, le pragmatisme et ses conséquences*, Paris, Editions de l'Eclat.
- Bouveresse Jacques,  
1999, *Prodiges et vertiges de l'analogie. De l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Raisons d'Agir Editions.  
1991, *Philosophie, mythologie et pseudo-science. Wittgenstein lecteur de Freud*, Combas, Editions de l'Eclat.  
1971, *La parole malheureuse. De l'alchimie linguistique à la grammaire philosophique*, Paris, Editions de Minuit.
- Briggs Charles L.,  
1986, *Learning how to ask. A sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bromberger Christian,  
« L'ethnologie de la France et ses nouveaux objets. Crise, tâtonnements et jouvence d'une discipline dérangeante » in *Ethnologie française*, XXVII. 1997, 3 : 294-311.

- Cavell Stanley,  
 2003, *Un ton pour la philosophie. Moments d'une autobiographie*. Paris, Bayard.  
 1999, *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*. Paris, Belin.  
 1996, *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Paris, Editions du Seuil.  
 1993, *A la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du mariage*, Paris, Editions de l'Etoile/Cahiers du cinéma  
 1991, *Une nouvelle Amérique encore inapprochable. De Wittgenstein à Emerson*, Combas, Editions de l'Eclat.
- Champagne Patrick,  
 1990, *Faire l'opinion : le nouveau jeu politique*, Paris, les Editions de Minuit.
- Chartier Roger,  
 2000, *Le jeu de la règle. Lectures*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux.
- Chartier Roger, (sous la direction de)  
 2003, *Pratiques de la lecture*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- Chauvier Eric,  
 2004, *Profession anthropologue*, Bordeaux, William Blake & Co. Edition.  
 2003a, *Fiction familiale. Approche anthropologique de l'ordinaire d'une famille*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, Collection Etudes culturelles.  
 2003b, « Restitution et réception du texte anthropologique », in *Ethnologie Française*, XXXIII, 3 : 503-512.
- Cheyronnaud Jacques,  
 1997, « Ethnologie et musique. L'objet en question », in *Ethnologie française*, XXVII, 1997, 3. : 382-393.
- Chiva Isac et Jegyle Uty, (Essais réunis par)  
 1987, *Ethnologues en Miroir : la France et les pays de langue allemande*, Paris, Edition de la Maison des sciences de l'homme.
- Clifford James,  
 1996, *Malaise dans la culture L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe Siècle*, Paris, Ecole supérieure des Beaux-Arts.
- Clifford James, Marcus George E.,  
 1986, *Writing culture, the poetics and politics of ethnography : a school of American research advanced séminar*, Berkely Los Angeles London, University of California Press.

- Conein Bernard,  
2001, « Classification sociale et catégorisation », in *L'ethnométhodologie Une sociologie radicale*, Paris, Editions la Découverte, Collections « Recherches » : 239 - 258.
- Coplan David,  
1997, « Musiques », in *Revue internationale des sciences sociales*, vol 154, n° 3, UNESCO/ERES : 637-649.
- Dalla Bernardina Sergio,  
1998, « Textes sans corpus, la rhétorique du terrain comme objet ethnologique », in *La ricerca folklorica*, n°38, octobre 1998 :95-103.
- Darré Alain,  
1996, *Musique et Politique. Les répertoires de l'identité*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes.
- De Certeau Michel,  
1983, « L'histoire, science et fiction » in *le Genre humain* : 7-8.
- De Fornel Michel, Ogien Albert, Quéré Louis (sous la direction de),  
2001, *L'ethno-méthodologie Une sociologie radicale*, Paris, Editions la Découverte, Collections « Recherches ».
- Dickason Renée et Kerjan Liliane (sous la direction de)  
1999, *La consommation culturelle dans le monde anglophone*, Rennes, Presse Universitaire de Rennes.
- Donin Nicolas,  
2004, « Le travail de la répétition. Deux dispositifs d'écoute et deux époques de la reproductibilité musicale, du premier au second après-guerre. » in *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, n°1, Les Presses de L'Université de Montréal : 53-85.
- Donnat Olivier,  
1994, *Les français face à la culture : de l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, Edition la Découverte.  
1998, *Les pratiques culturelles des français Enquête 1997*, Paris, la Documentation française.
- Dosse François,  
1997, *L'empire du sens. L'humanisation des sciences humaines*, Paris, la Découverte.
- Dufourt Hugues et Fauquet Joël-Marie (sous la direction de),  
1996, *La musique depuis 1945. Matériau, esthétique et perception*, Sprimont, Editions Mardaga.  
1991, *La musique : du théorique au politique*, Paris, Klincksieck.

- Dufourt Hugues, Fauquet Joël-Marie et Hurard François (sous la direction de),  
1992, *L'esprit de la musique. Essais d'esthétique et de philosophie*, Paris, Klincksieck.
- Duranty Alessandro et Goodwin Charles, (édité par)  
1995, *Rethinking context, langage as an interactive phenomenon*, Cambridge University Press.
- Fabre Daniel,  
1992, « L'ethnologue et ses sources » in *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme : 39-54.
- Ferrarotti Franco,  
1983, *Histoire et histoire de vie. La méthode biographique dans les sciences sociales*, Paris, Librairie des Méridiens.
- Feynie Michel,  
2001, *Anthropologie de l'adhésion : enquête sur le discours des dirigeants d'une entreprise publique*, Bordeaux, Thèse de doctorat de l'Université Victor Segalen Bordeaux 2.
- Foucault Michel,  
1997, « Il faut défendre la société » *Cours au collège de France. 1976*. Paris, Gallimard / Seuil.  
1994, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard.  
1975, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.  
1971, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- Fradin Bernard, Quéré Louis, Widmer Jean, (publié sous la direction de)  
1994, *L'enquête sur les catégories De Durkheim à Sachs*, Paris, Editions de l'EHESS.
- Garfinkel Harold,  
1967, *Studies in Ethnomethodologie*, Cambridge, Englewood Cliffs, N. J. : Prentice Hall.
- Geertz Clifford,  
1998 (traduction française), « La description dense » in *Enquête*, n°6, Editions Parenthèses.  
1996, *Ici et là-bas. L'anthropologue comme auteur*, Paris Métailié.  
1986, *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, Paris, Presses Universitaires de France.  
1983, *Bali : interprétation d'une culture*. Paris, Gallimard.
- Ginzburg Carlo,  
1989, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, Paris, Flammarion.  
1980, *Le fromage et les vers : l'univers d'un meunier au XVIème siècle*, Paris, Aubier.

Goffman Erving,

1988, *Les moments et leurs hommes*, Paris, Seuil.

1987, *Façons de parler*, Paris, les Editions de Minuit.

1973, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*. Paris, les Editions de Minuit.

1973, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. Paris, les Editions de Minuit.

Goody Jack,

1994, *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, Presses Universitaires de France.

1977, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, les Editions de Minuit.

Green Anne-Marie,

1997, *Des jeunes et des Musiques : Rock, Rap, Techno*, Paris, l'Harmattan Logiques sociales.

1993, *De la musique en sociologie*, Issy les Moulineaux, Edition E A P ; Collection Psychologie et Pédagogie de la musique.

1986, *Les adolescents et la Musique*, Issy les Moulineaux, Edition E A P ; Collection Psychologie et Pédagogie de la musique.

Greenblatt Stephen,

1996, *Ces merveilleuses possessions. Découverte et appropriation du Nouveau Monde au XVIe siècle*, Paris, Editions les Belles Lettres.

Greenwood J. Davydd et Levin Morten,

1998, *Introduction to action research. Social research for social change*, Sage publication.

Grize Jean-Blaise,

1998, « Argumenter, c'est davantage montrer que démontrer » in *Sociologie et connaissance. Nouvelles approches cognitives*, coordonnée par Annie Borzeix, Alban Bouvier et Patrick Pharo, Paris, CNRS Editions : 101-139.

Gumperz John,

1989a, *Engager la conversation. Introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Paris, les Editions de Minuit.

1989b, *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, Paris, l'Harmattan.

Helfer Jean-Pierre, Orsoni Jacques,

1998, 5<sup>ème</sup> édition, *Marketing*, Paris, Edition Vuibert.

Hennion Antoine,

2002, « L'écoute à la question », in *Revue de musicologie*, 88-1, 2002 : 95-149.

1993, *La passion musicale une sociologie de la médiation*, Paris, Edition Métailié.

- Hennion Antoine, Maisonneuve Sophie et Gomart Emilie,  
2000, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Editions de la Documentation française.
- Hornby Nick,  
2003, *31 songs*, Paris, Editions 10/18.  
1997, *Haute fidélité* de Nick Hornby, Paris, Editions 10/18.
- Jamin Jean,  
1986, « Le texte ethnographique. Argument », in *Etude rurales*, n°97-98 :13-24.
- Jaujou Nicolas,  
2004, « Commerces discographiques. Rayons de disques, conversations et communauté. » in *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, n°1, Les Presses de L'Université de Montréal : 33-41.  
2002b, « Comment faire notre Musique du monde ? Du classement de disques aux catégorisations de la musique. », *Cahiers d'Etudes africaines*, vol. XLII-4, n° 168 : 853-873.  
2002a, « Histoires de musiques. Catégorisations musicales et commerce biographique », *Copyright Volume ! musiques actuelles et problématiques plastiques*, vol.1, Paris, Editions Mélanie Sèteun : 81-89.
- Kilani Mondher,  
1999, « Fiction et vérité dans l'écriture anthropologique », in *Construire le savoir anthropologique*, sous la direction de Francis Affergan, Paris, Presses Universitaires de France.
- Kundera Milan,  
1993, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, collection folio.  
1986, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, collection folio.
- Laborde Denis,  
1994, « Des passions de l'âme au discours de la musique » in *Terrain*, n°22, mars 1994 : 79-92.
- Lambin Jean-jacques,  
1986, *Le marketing stratégique. Fondements, méthodes et applications*, Paris, Editions McGraw-Hill.  
1998, *Le marketing stratégique. Du Marketing à l'orientation du marché*, Paris, Ediscience international.
- Latour Bruno,  
1997, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, Editions la Découverte.  
1995, *Le métier de chercheur, regard d'un anthropologue : une conférence-débat à l'INRA, Paris, le 22 septembre 1994*, Paris, Institut national de la recherche agronomique.  
1988, « Le grand partage », in *La revue du MAUSS*, n°1 p.27-64.

- Latour Bruno et Woolgar Stève,  
1988, *La Vie de laboratoire : la production des faits scientifiques*, Paris, Editions la Découverte.
- Laugier Sandra (coordonné par),  
2001, *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Laugier Sandra,  
1999a, *Recommencer la philosophie : La philosophie américaine aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France.  
1999b, *Du réel à l'ordinaire : Quelle philosophie du langage aujourd'hui*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.  
1999c, Scepticisme et comédie. Cavell entre Wittgenstein, Emerson et Thoreau », in *Esprit*, mai 1999.  
1998, « Communauté, tradition, réaction », in *Critique*, mars 1998.  
1996, « Relativité linguistique, relativité anthropologique », in *Histoire, Epistémologie, Langage*, novembre 1996, n°18, 2  
1995a, « Y a-t'il une philosophie postanalytique ? », in *Esprit*, octobre 1995.  
1995b, « Dire et vouloir dire – Austin et la philosophie », in *Critique*, janvier-février 1995, n°574-575.
- Lenclud George,  
1988, « Pour une anthropologie de l'histoire de l'anthropologie » in *Gradhiva*, n°4 : 72-77.
- Le Bart Christian,  
2000, *Les fans des Beatles Sociologie d'une passion*, Presses Universitaires de Rennes.
- Le Grand Jean-Louis, Pineau Gaston,  
1993, *Les histoires de vie*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?
- Lyotard Jean-François,  
1954, *La Phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?
- Mancini Sylvia,  
1997, « La notion d'*ethnocentrisme critique* et l'anthropologie contemporaine », in *Gradhiva*, n°22.
- Marcus Greil,  
1998, *Lipstick Traces. Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Editions Allia.
- Marcus George, E.  
2002, « Au-delà de Malinowski et après *Writing Culture* : à propos du futur de l'anthropologie culturelle et du malaise de l'ethnographie ».

*Ethnographiques.org* [en ligne] no 1 (avril 2002).  
<http://www.ethnographiques.org/documents/article/arArMarcus.html>

Martin Benoît,

2004, *L'anthropologie en Espagne. Reconstruction d'une fiction académique*. Thèse de Doctorat, Université Victor Segalen, Bordeaux II.  
2003, « Un monde partagé. Les journalistes, l'exotisme et le discours sérieux », in *Alinéa*, n°13 : 91-106.

Massin Jean et Brigitte (sous la direction de),

1985, *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Fayard.

Meschonnic Henri,

1991, *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Editions Hatier.

Michaud Yves,

1999, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon.

Morca Philippe,

1999, *Initiation au marchandising*, Paris, Edition d'Organisation.

Narboux Jean-Philippe,

2001, « Ressemblances de famille, caractères, critères », in *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, (sous la direction de Sandra Laugier), Paris, Presses Universitaires de France.

Norton Cru Jean,

1977, *Du témoignage*, Paris, Editions Allia.

Okely Judith et Callaway Helen, (Edited by)

1992, *Anthropology and autobiography*, New York, Routledge.

Paradis Annie,

2001, « Lyriques apprentissages. Les métamorphoses de l'émotion », in *Terrain*, n°47, Editions du Patrimoine.

Peneff Jean,

1990, *La méthode biographique De l'Ecole de Chicago à l'histoire orale*, Paris, Armand Colin.

Pouzargue Francine,

1998, *L'arbre à palabres. Anthropologie du pouvoir à l'université*, Bordeaux, Francis Blake & Co. Edition.

Ptiluc (Levebvre Luc),

1984, *Troisième zone : L'importance majeure des accords mineurs*, Issy les Moulineaux, Editions Vent d'Ouest.

- Răid Layla,  
2001, « Signification et jeux de langage », in *Wittgenstein, métaphysique et jeux de langage*, (sous la direction de Sandra Laugier), Paris, Presses Universitaires de France.
- Rădulescu Speranta,  
1995, « la musique paysanne roumaine : systématisation épistémologique et taxinomie populaire », in *Ethnologie française*, XXV, 3, p.450-459.
- Ricœur Paul,  
1985, *Temps et Récit III Le temps raconté*, Paris, Editions du Seuil.  
1984, *Temps et Récit II La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Editions du Seuil.  
1983, *Temps et Récit I L'intrigue et le récit historique*, Paris, Edition du Seuil.
- Rosaldo Renato,  
1980, *Ilongot Headhunting, 1883-1974*. Stanford, Stanford University Press.
- Roueff Olivier,  
2001, « Les mots du Jazz. Retour sur *Le Jazz* d'André Schaeffner et André Cœuroy » in *L'Homme*, n°158-159, avril-septembre 2001 : 239-259.
- Rorty Richard,  
1995, *L'espoir au lieu du savoir : introduction au pragmatisme*, Paris, Editions Albin Michel.  
1993, *Conséquences du pragmatisme Essais, 1972-1980*, trad. franç. J.-P. Cometti, Paris, Editions du Seuil.  
1993, *Contingence, Ironie et Solidarité*, trad. franç. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Editions Armand Colin
- Salzman Philip Carl,  
2002, « On reflexivity », in *American Anthropologist*, Vol. 104, N° 3, September.
- Sacks Harvey,  
1995, *Lectures on conversation, edited by Gail Jefferson ; with an introduction by Emanuel A. Schlegoff*, Oxford UK, Blackwell.
- Shaeffner André.  
1936, *Origine des instruments de musique*. Paris, Payot.
- Szendy Peter,  
2002, *Membres fantômes. Des corps musiciens*, Paris, les Editions de Minuit, collection Paradoxe.  
2001, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, les Editions de Minuit, collection Paradoxe.

- Szendy Peter (textes réunis par),  
2000, *L'écoute*, Paris, L'Harmattan, Ircam-Centre Pompidou.
- Tedlock Barbara,  
1991, « From participant observation to the observation of participation : the emergence of Narrative Ethnography. » in *Journal of Anthropological Research*. University of New Mexico, Volume 47, number 1 : 69-94.
- Thibaud Jean-Pierre (textes américains et anglais choisis et présentés par),  
2002, *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*. [SI], Editions A la croisée.
- Thévenot Laurent,  
1998, « pragmatique de la connaissance », in *Sociologie et connaissance. Nouvelles approches cognitives*, coordonnée par Annie Borzeix, Alban Bouvier et Patrick Pharo, Paris, CNRS Editions : 101-139.
- Touché Marc,  
1998a, « L'usage, Ethno-sociologie des musiciens utilisant des instruments electro-amplifiés » in *Guitares, guitaristes et bassistes électriques*, Musée de Montluçon.  
1998b, *Mémoire vive*, Annecy, Association Musiques Amplifiées *Le Brise Glace*.
- Traimond Bernard,  
2001, *Une cause nationale : l'orthographe française : éloge de l'inconstance*, Paris, Presses Universitaires de France.  
2000, *Vérités en quête d'auteurs. Essai sur la critique des sources en anthropologie*, Bordeaux, William Blake and Co.
- Tuohy Sue,  
1999, « The Social Life of Genre : The Dynamics of Folksong in China », in *Asian Music*, Volume XXX, number 2 : 39-86.
- Vadelorge Loïc et Tournès Ludovic (textes réunis par),  
1997, *Les sociabilités musicales*, Publication de l'Université de Rouen, n°227.
- Visweswaran Kamala,  
1994, *Fictions of Feminist Ethnography*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Wacquant Loïc,  
2000, *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, Paris, Agone.
- White Bob W.,  
2002, « Réflexions sur un hymne continental. La musique africaine dans le monde », *Cahiers d'Etudes africaines*, vol. XLII-4, n° 168 : 633-644.

Widmer Jean,

2001, « Catégorisations, tours de parole et sociologie », in *L'ethnométhodologie Une sociologie radicale*, Paris, Editions la Découverte, Collections « Recherches » : 207-238.

Wittgenstein Ludwig,

1992, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, trad. franç. Jacques Fauve, Paris, Editions Gallimard.

1976, *De la certitude*, trad. franç. Jacques Fauve, Paris, Editions Gallimard.

1961, *Tractatus logico-philosophicus suivi de Investigation Philosophique*, trad. franç. Pierre Klossowski, Paris, Editions Gallimard.

### Bibliothèque de musiques :

---

An-Ju, (Anne et Julien)

1997, *The Rock Files. Le rock dans tous ses excès*, Paris, Editions Hors Collection.

1998, *Techno. techno, house ambient, hardcore, trip hop, jungle, trance, big beat*, Editions Hors collection.

Barsamian Jacques et Jouffa François,

1982, *L'âge d'or de la Pop-music*, Paris, Editions Ramsay.

1985, *L'âge d'or du Rock & Folk rockn'roll, twist, rhythm'n blues, girls-groups, bubble-gum, psychedelism, garage-bands, folk-rock, la pop music américaine des sixties*, Paris, Editions Ramsay.

1994, *Encyclopédie Black Music : Jazz vocal, Blues, Rythm'n'Blues, Gospel, Black rock, Poo-Wop, Girls Groups, Motown, Sou music, Reggae, Disco, Funk, Rap*, Paris, Michel Lafon.

Bas-Raberin Philippe,

1973, *Le blues Moderne depuis 1945*, Paris, Editions Albin Michel.

Bellest Christian Malson Lucien,

1987, *Le Jazz*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?

Berendt Joachim-Ersnt (présenté par),

1976, *Une histoire du Jazz*, Paris, Editions Fayard.

Bigot Yves,

1995, *Au nom du Rock*, Paris, Editions Stock.

Boucher Manuel,

1998, *Rap. Expression des Lascars. Significations et enjeux du Rap dans la société française*. Paris, L'Harmattan.

- Brémond Jacques et Herzhaft Gérard,  
1999, *Guide de la country music et du folk*, Paris, Editions Fayard.
- Brosse Jean-Stéphane,  
1996, *Le Jazz*, Paris, Editions les essentiels Milan.
- Cachin olivier,  
1996, *L'offensive Rap*, Paris, Découvertes Gallimard musique.
- Calio Jean,  
1998, *Le Rap. Une réponse des banlieues*, Paris, Editions Entpe Aléas.
- Cathus Olivier,  
1998, *L'âme-sueur. Le funk et les musiques populaires du XXème siècle*, Paris, Desclée de Brouwer.
- Cullaz Maurice,  
1990, *Gospel*, Paris, Editions Jazz Hot/ L'instant.
- Daoudi Bouziane et Miliaci Hadj,  
1998, *L'aventure du raï. Musique et société*, Paris, Editions du Seuil.
- Debaussart Emmanuelle,  
1999, *les musiques Celtiques*, Librio Music.
- Duforest Dominique,  
1996, *Disco le Dico*, Paris, Editions Hors Collection.
- Fanelli André,  
1990, *Rhythm'n'Blues*, Paris, Editions Jazz Hot/ L'instant.
- Gourdon Anne-Marie (Réunis et dirigés par),  
1994, *Le Rock Aspects Esthétiques, culturels et sociaux*, Paris, CNRS Editions.
- Heatley Michael (sous la direction de),  
1994, *L'Encyclopédie du Rock : rock'n roll, pop, soul, métal, rap, dance, les artistes, les disques, les concerts...toute la légende du Rock*, Paris, Editions Hors Collection.
- Hennion Antoine et Mignon Patrick,  
1991, *Rock. De l'histoire au mythe*, Paris, Anthropos.
- Hess Jacques B.,  
1992, *Le ragtime*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Que sais-je ?  
1990, *Bebop*, Paris, Editions Jazz Hot/ L'instant.

Hucher Philippe,

1996, *Le Jazz*, Paris, Editions Dominos Flammarion.

Kocchlin Philippe,

1995, *Le Jazz*, Paris, Editions Hachette.

Leloup Jean-Yves, Renoult Jean-Philippe, Rastoin Pierre-Emmanuel, avant propos historique par Ariel Kyrrou,

1999, *Global Tekno. Voyage initiatique au cœur de la musique électronique*, Paris, Editions du Camion Blanc.

Mira Pons Michèle,

1995, *Le Reggae. La voix de la rue*, Paris, Editions Hachette.

Sportis Yves,

1990, *Free Jazz*, Paris, Editions Jazz Hot/ L'instant.

Springer Robert,

1999, *Fonction sociale du Blues*, Marseille, Edition Parenthèses.

# Index

## A

accord mineur ..... 158, 184, 205, 208, 209, 217  
accords mineurs ..... 181, 210  
ACDC ..... 162, 276, 277, 278  
acte de langage ..... 62, 131  
acte de parole ..... 100, 124  
actes de parole 100, 102, 111, 112, 114, 115, 116,  
118, 130  
Adorno ..... 143, 146, 147, 214, 221, 294  
Alain ..... 41, 156, 168- 170, 276, 277-281, 299  
Alsenstein ..... 199  
ambient ..... 267- 269, 271, 273  
Amselle ..... 49  
An-Ju ..... 267- 271  
Anne 94, 96, 97, 101, 104, 120-123, 125, 127,  
131, 140, 141, 147, 156, 172-175, 198, 199,  
202, 204-209, 213-216, 218, 227-229, 287, 299  
Austin 17, 18, 37, 40, 44, 49, 100-105, 110-118,  
122, 126, 130, 132, 158, 216, 219, 255, 297

## B

bandes originales de nos vies 221, 222, 225, 227,  
264, 265, 295  
Beatles 22, 29, 30, 59, 162, 186, 188, 189, 190,  
194, 195  
Becker ..... 63  
Bennetta Jules-Rosette ..... 41  
Bertrand ..... 38, 53, 57  
Biarritz ..... 156, 157  
bibliogénéalogie ..... 44, 51  
bibliothèques 43, 44, 94, 264, 267, 275, 276, 298,  
299  
big beat ..... 267-269, 271, 273  
biographie 19, 34, 49, 50, 51, 57, 69, 93, 155,  
170, 190, 228, 277, 278, 285, 287  
blues ..... 226, 320  
Bob ..... 49-53  
Bohlman ..... 106  
Both ..... 238  
Bourdieu 23, 26, 63, 64-66, 140, 141, 143-145,  
147, 149, 150, 162, 174, 282  
branchement 18, 35, 49, 51, 52, 88, 175, 280, 282,  
285, 287  
Briggs ..... 35, 36, 135

## C

Cavell 39, 40, 126, 153, 171, 177, 185, 192, 197,  
205, 210, 211, 212, 294  
champ 23, 61, 66, 67, 71, 75, 76, 80, 87, 94, 153,  
294, 295  
Chavier 12, 22, 24, 25, 38, 39, 40, 44, 51, 109,  
135, 153  
Chicago ..... 270, 273  
classique 9, 21, 24, 26, 27, 33, 34, 45, 104, 117,  
147, 149, 158, 159, 160, 161, 164, 167, 202,  
203, 206, 215, 216, 219, 241, 242, 244, 245,  
249, 256, 262, 284, 285, 286, 293  
Clifford ..... 18, 24, 34, 38, 39, 40, 238

commerce biographique 12, 52, 53, 55, 56, 68,  
69, 87, 189, 229, 278  
concertos ..... 160, 161  
cosmic music 118, 173-175, 177, 178, 198, 200,  
206, 207, 210, 288, 293

## D

Dalla Bernardina ..... 38  
dance-musique ..... 77, 82-84  
De Certeau ..... 28, 265  
death métal ..... 11, 14, 16, 17, 60  
définition 19, 26, 35, 45, 66, 73-84, 86-90, 101,  
123, 128, 129, 130, 131, 158, 183, 231, 232,  
235, 264, 268, 270  
Derrida ..... 214  
Devin Townsend ..... 11, 14, 15, 16  
Dick ..... 44, 64  
disco ..... 270, 291, 293  
Dominique 53, 156, 162, 176, 177, 219, 220, 279,  
280-282, 289-291, 293, 299  
Donnat ..... 23, 142  
Doors ..... 217, 218

## E

ethnomusicologie ..... 105-109, 299

## F

Fabrice ..... 13, 14  
fanfare ..... 70  
Feynie ..... 238  
formes de vie 6, 17, 20, 91, 123, 124, 177, 184,  
185, 212, 233, 281  
Foucault ..... 15, 17, 106, 107, 177, 184, 185  
funk ..... 77, 82, 83, 84, 250

## G

Garfinkel ..... 41, 198  
Geertz ..... 34, 38  
Glenn Gould ..... 203  
Goffman ..... 40, 124, 155, 174  
Gomart ..... 22, 26, 33, 34, 49, 147, 150, 215, 227  
Goody ..... 37, 40, 108  
goûts musicaux 6, 33, 51, 70, 71, 140, 141, 142,  
146-148, 150-153, 161, 162, 168, 172, 185,  
186, 245, 247, 251, 254, 258  
grammaire 18, 35, 70, 83, 106, 113, 129, 158,  
162, 165, 174, 191, 192, 194, 197, 204, 206,  
210, 212, 213, 216, 218, 219, 221, 247, 267,  
282, 289, 298  
Green ..... 140, 141, 147, 175  
Gujan-Mestras ..... 181, 284  
Gumperz ..... 35, 40  
Gun's and roses ..... 276, 277, 278

## H

hardcore ..... 267- 269, 271, 273  
hard-rock 60, 62, 70, 82, 83, 85, 86, 177, 280, 290  
Hendrix ..... 287  
Hennion 22, 26, 33, 34, 44, 49, 86, 147, 150, 215,  
227

hip-hop ..... 268  
Hornby..... 225, 226  
house..... 77, 82, 83, 267-271, 273, 274  
House Nation..... 119, 268, 269, 271, 273, 274  
house-music..... 77, 82, 83

## I

indigène 5, 8, 12, 17, 19, 20, 40, 41, 44, 45, 51,  
52, 79, 87, 93, 98, 104, 109, 126, 150, 151,  
153, 155, 156, 172, 177, 184, 190, 232, 242,  
246, 252, 281  
Iron Maiden ..... 276, 277, 278

## J

Jamin ..... 38  
jazz 8, 20, 45, 76, 77, 82-90, 104, 116, 117, 158,  
159, 161, 164, 167, 215, 216, 244, 261-263,  
266, 269, 286, 293  
jazz rock ..... 77, 83, 87  
Jean-François 4, 6, 7, 42, 80, 94-99, 100, 102-  
104, 112-126, 128, 130, 155, 156, 170, 172-  
178, 198-210, 227, 228, 261, 266, 287, 291,  
299  
Jeannine 156, 160, 161, 166, 167, 170, 178, 181,  
284, 285, 286, 299  
Jean-Pierre 156, 159, 160, 161, 166, 167, 178,  
181-184, 202, 205, 214, 215, 216, 218, 220,  
284-286, 293, 299  
jeu de langage ..... 19, 126, 196, 204, 209  
jeux de langage 19, 20, 94, 185, 191, 192, 203,  
293  
Johnny Hallyday ..... 176  
jungle ..... 267-269, 271, 273

## K

Kazaa ..... 195, 300  
Klaus Schulze ..... 174, 175, 199  
Kundera ..... 28

## L

Latour ..... 23, 35, 53, 57, 70, 107, 108, 271  
Laugier 104, 129, 132, 153, 178, 185, 197, 212,  
255, 258, 297  
Le Bart ..... 22, 29, 30, 32, 186  
Led Zep' ..... 162  
Led Zeppelin ..... 287

## M

Maisonneuve 22, 26, 33, 34, 49, 147, 150, 215,  
227, 311  
Mannheim ..... 293  
Marc Clément 96, 97, 98, 114, 115, 116, 118,  
120, 121, 123, 124, 125  
Martin ..... 18, 44, 53, 58, 106, 233, 298, 314  
Maud ..... 186-195, 197, 198, 210, 299  
metal ..... 11, 14, 15, 16, 17  
métal 11, 14, 16, 17, 20, 60, 168-170, 276-278,  
280  
Metallica ..... 204, 276-278

Mick Jagger ..... 162, 279  
Mignon ..... 74, 86  
Monique 156-159, 161, 164, 165, 166, 170, 198,  
215, 216, 218, 219, 220, 285, 292, 299  
Moussorgski ..... 199, 210  
Mozart ..... 158, 159, 161, 285  
musique de danse ..... 167  
musique de film ..... 201, 207  
musique du monde 46, 207, 233, 234, 236, 237,  
240, 244, 245, 256  
musique du monde arabe ..... 207  
musique du Yémen ..... 210  
musique savante ..... 167  
musiques actuelles... 21, 45, 77, 90, 91, 167, 233,  
musiques amplifiées 42, 46, 48, 52, 54-58, 61, 62,  
64-69, 73, 77, 80, 82-87, 89-91, 93, 94, 233,  
298  
musiques du monde ..... 7, 87  
musiques électro-amplifiées.. 52, 73-78, 80-83, 85  
musiques électroniques ..... 21, 119, 268  
musiques populaires ..... 45

## O

Offspring ..... 162  
opéra ..... 33, 199, 200, 206, 207, 208

## P

Pablo Casals ..... 201, 203, 210  
Paradis ..... 22, 24, 26, 176  
Patricia Kass ..... 176  
Paul Mc Cartney ..... 186, 190, 193, 196  
Pink Floyd ..... 50, 227, 228, 229  
pop ..... 60, 226  
pop music ..... 60  
punk ..... 226

## Q

Quéré ..... 101  
Quine ..... 104, 132

## R

Rachmaninov ..... 199  
Radulescu ..... 108, 109  
rap 20, 41, 45, 46, 77, 82, 83, 87, 89, 104, 110,  
112, 114, 121, 151, 152, 244-246, 269, 290,  
292  
réflexivité 37, 40, 44, 48, 58, 64-66, 68, 93, 110,  
132, 143, 172, 186, 274, 276  
reggae ..... 20, 77, 78, 82, 83, 85, 87, 89, 245, 289  
réseau de voix ..... 43, 212  
rhythm and blues ..... 226  
Riccœur ..... 37, 265, 294, 295  
rock 20, 29, 33, 45, 59, 60-63, 67, 69, 74, 76, 77,  
82-87, 89, 162, 167, 176, 177, 226, 241, 242,  
262, 263, 266, 269, 276-280, 287, 289, 290,  
292  
rock'n roll ..... 77, 82, 83, 85  
romantiques ..... 158, 159, 161, 221, 285  
Roueff ..... 88, 89, 90, 266

## S

Sacks..... 36, 40, 41, 44, 101  
Saint Germain en Laye ..... 49, 50, 52  
Salsa ..... 235, 236  
Satriani ..... 168, 169  
ska ..... 226  
soul ..... 226  
Stéphane 11-16, 136-139, 156, 157, 162, 164,  
169, 170, 177, 178, 187, 190, 198, 216, 219,  
220, 261, 263, 276-281, 289, 290, 292, 293,  
299  
Stomp ..... 213  
Strapping Young Lad ..... 11, 14, 15, 16, 17  
Supertramp ..... 227-229  
symphonies..... 160, 161  
Szendy ..... 106, 146, 221

## T

Talence ..... 96  
Tangerine Dream..... 174, 175, 199  
techno 4, 6, 20, 30, 42, 45, 77, 82, 83, 87, 89, 94,  
95-98, 100, 102-104, 110, 112-119, 121-126,  
128-132, 155, 172, 174-178, 198, 200, 206,  
250, 264, 266-277, 289, 291-293  
Thomas 94, 96, 97, 98, 100, 101, 103, 104, 111,  
113, 116, 118-127, 131, 151-154, 156, 159,  
160, 166, 167, 172, 173, 174, 175, 181, 183,  
184, 187, 190, 198, 200, 203-208, 213-218,  
227-229, 284-289, 293, 299  
Touché 22, 31, 42, 46, 49, 50-59, 61-76, 78-81,  
83-87, 89-91, 93, 221, 297

Traimond..... 22, 318  
trance..... 267-269, 271, 273  
trash..... 60, 62  
Trenet ..... 162  
trip hop ..... 267, 268, 269, 271, 273

## V

Vangelis Papathanassiou ..... 174, 175  
variété..... 59-62, 66, 84, 158, 160, 161  
Variété française 236, 242, 244, 246, 249, 253,  
255  
Variété internationale 236, 242, 249, 253, 254,  
255  
variétés ..... 77, 82, 83, 158, 159, 164, 215, 216  
violence symbolique ..... 59, 63, 64, 68  
Visweswaran ..... 12, 42, 44, 297  
Vivaldi..... 206, 208, 209

## W

Wacquant ..... 26, 319  
Walt Disney ..... 199  
Wittgenstein 18, 19, 20, 37, 40, 118, 129, 178,  
185, 212

## X

XTC ..... 189, 190

## Z

Zulu Nation ..... 268, 269

Cette investigation anthropologique touche à nos façons de vivre et de parler ensemble la musique avec des catégories musicales. Sa contextualisation motive un travail ethnographique à l'interface entre l'inscrit et le dit : comment nos usages de catégories musicales participent-elles de la construction et de la reconnaissance de communautés de vie ? D'une étude s'intéressant aux usages sociologiques de la catégorie *musiques amplifiées* à la modélisation réflexive d'une occurrence de la catégorie *techno*, d'une investigation grammaticale sur nos façons de différencier nos musiques à un travail expérimental sur nos façons de différencier nos écoutes, d'un discours critique sur l'adresse de nos rayons de disques à un retour sur nos façons d'investir l'histoire comme un espace de pratique : les six chapitres composant cette investigation se donnent à lire comme six incursions dans un monde parlé, autant de façons de réaliser ce texte dans *notre* ordinaire de lecteur.

*Tuning in, tuning out*  
*Using musical categories.*

This anthropological investigation is about our way of living and speaking music together, with musical categories. Its contextualisation leads us to an ethnographic survey at the interface between the written and the oral : how are musical categories used to build and acknowledge communities of life ? From the sociological uses of the category *amplified music* to a reflexive modelisation of one occurrence of the category *techno*, from a grammatical investigation about the differences we make in our music to an experimental work on the differences we make in our ways of listening, from a criticism of the construction of the records shelves we come back to history as an area of practices, the six chapters that compose this investigation can be read as six incursions into a spoken world, as many ways for us to produce this text as readers.