

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 contre-*façon* 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*¹ expérimental autour de nos usages de catégories musicales.

I. Prises de parole

Effets acoustiques : 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 m² (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 vélocé. 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 mensuel-

1 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)

lement 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 morceau, 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!... METAAL!!!

[*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)

– « *C'est un groupe de... métal, presque death métal* »

Les précisions biographiques concernant Devin Townsend nous invitent 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.

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*)². 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 comprenons³, 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* 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

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

3 L'ensemble de la tirade ne nous est pas compréhensible.

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 didactique⁴. 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

4 L'originalité des enseignements de philosophes comme John L. Austin ou Ludwig Wittgenstein inspire la pragmatique du texte que nous expérimentons.

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). 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 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 ? Et réciproquement.

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*⁵ 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 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 pratiques⁶. Qu'on lui compose un pluriel (des musiques, les musiques)

5 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).

6 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

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, 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 expérimenterons une alternative aux travaux s'appliquant à décrire nos façons de vivre ensemble la musique.

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).

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 direx 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'Éric 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 Émilie 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 Éditions 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 transcripteurs 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 direx 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)⁷) 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 ques-

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

tionne 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'Éric Chauvier offre de remarquables extensions aux questions générées par la prise de note⁸. 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 Éric 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 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 Éric 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

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

discussion) de son quotidien participe d'une même auto-réalisation. Éric 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'explicite 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 Émilie 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. À 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 pose 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 neutres. 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. Établir 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 indisociable 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)

Seule 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 explicite-

ment 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 voir 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 là 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 »). À 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. Être 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 dires.

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. Étant donné que les réponses concernent l'ensemble de la situation, cette dichotomie est méthodologiquement problématique (Briggs 1986 : 25)⁹

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 :

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)¹⁰

9 « [...] 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)

10 « 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)

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 musicales¹¹. 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.

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*¹² 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*

11 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.

12 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)

située et la *narration historique*. Ce 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 (Chavier 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 *Études 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 là 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?*

Anthropologie indigène: des lectures à l'œuvre

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*¹³ 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*¹⁴. 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

13 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).

14 « 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. Écrire 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'ethnographe, ainsi que des exemples de données « trouvées » pas totalement intégrées à l'interprétation dominante du travail. » (Clifford 1996 : 147)

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 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. À vos lectures, elle est et ne peut être qu'exploratoire.

Itinéraire conseillé

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* »¹⁵ (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 :

15 « 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 conjunctures between some arguments and disjunctures among others. I am aware of, and actively embrace, certain contradictions that have marked the exegesis of these essays. » (Visweswaran 1994 : 12)

– 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 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 préluce – 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*¹⁶ d'écrivain consacre, se prête à lire comme un « roman familial »¹⁷ : 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, Éric 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 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

16 Comme *prétention à être*.

17 L'expression est de Richard Rorty (Rorty 1993).

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 recherche¹⁸ se présentaient comme des alternatives aux problèmes discursifs entretenus par ces chercheurs de la musique. 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 débuterons cette investigation sur les termes de notre échange.

18 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.