VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

1 : 1 | 2002

Varia

Histoires de musiques, catégorisations musicales et commerce biographique

Music Stories, Musical Categorizations and Biographical Exchange

Nicolas Jaujou

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/2517>

DOI : 10.4000/volume.2517

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2002

Pagination : 81-89

ISBN : 1634-5495

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Nicolas Jaujou, « Histoires de musiques, catégorisations musicales et commerce biographique », *Volume !* [En ligne], 1 : 1 | 2002, mis en ligne le 15 mai 2004, consulté le 14 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2517> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.2517>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

éditions seteun

Nicolas Jaujou, « Histoires de musiques. Catégorisations musicales et commerce biographique », *Volume ! La revue des musiques populaires*, n° 1(1), 2002, p. 81-89.

Éditions Mélanie Seteun

histoires de musiques

catégorisations musicales et commerce biographique

par

Nicolas JAUIOU

Université Victor Segalen, Bordeaux II.

Résumé. Cet article questionne les usages de catégories musicales et leur rôle problématique dans nos façons de vivre et de parler ensemble la musique. L'enquête servant ce questionnement est réalisée auprès d'interlocuteurs familiers, de générations différentes : les amis de l'auteur et leur famille. L'analyse repose sur des extraits de conversations enregistrés. En transcrivant et en analysant plusieurs séquences, l'auteur s'intéresse à la possibilité de « parler ensemble » nos relations à la musique. Ce collage impressionniste et analytique a pour trame un scepticisme relatif à notre cohabitation biographique, un scepticisme d'ailleurs inhérent à nos conversations : comment parvenons-nous à parler ensemble nos relations à la musique ? En s'intéressant aux usages des catégories musicales, en soulignant leur inscription historique et existentielle, l'auteur étudie leur implication dans la composition d'un monde musical partagé.

Mots-clefs. *Catégories musicales – Conversation – Biographie – Génération – Actualité musicale.*

Quand dire des musiques c'est faire la musique

Comment nos catégorisations de la musique sont-elles impliquées dans nos façons de parler et de vivre ensemble la musique ? Cette question, qui fait actuellement l'objet d'un travail de thèse en anthropologie sociale et culturelle, appelle un examen critique des rhétoriques déployées par la sociologie et l'anthropologie pour étudier la vie musicale.

En effet, de nombreux travaux s'inscrivent et s'identifient explicitement dans des catégories musicales. Ces catégories (le Classique, le Rap, le Rock, la Techno...) 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 travaux génèrent une rhétorique performative aux effets problématiques. Bien que les musiciens et leur vie constituent leur principale matière, ils déniaient les activités suscitées par la création, l'utilisation ou encore la définition de catégories musicales. Elle laisse sans voix les tensions et les enjeux inhérents à leur inscription dans un environnement discursif partagé. Au lieu de rencontrer ces mots et ces catégories, « Rock », « Classique », « Jazz », dans leurs usages quotidiens et d'étudier comment la musique se fait autour et avec eux, ces travaux entérinent leur efficacité et participent pleinement à la fabrication d'une histoire où la musique semble vivre indépendamment de ses acteurs, dans des sphères autonomes. L'activité musicale se retrouve en quelque sorte organisée par le haut : l'histoire du « Rock », l'histoire du « Jazz », l'histoire du « Reggae », etc.

Paradoxalement, l'efficacité de cette rhétorique tautologique (faire l'histoire du « Jazz » c'est faire le « Jazz ») place ces chercheurs en concurrence avec les acteurs de la vie musicale. L'autorité et la légitimité universitaire est appliquée à l'ordinaire : leurs actions sur les catégories musicales sont des actions sur l'activité musicale. Ce constat critique me permet de révéler l'intrication de deux problèmes inhérents à toute production discursive sur la musique : l'identification de ce que nous recouvrons sous le terme de musique et sa fonction problématique dans la composition et l'expression d'une façon de vivre. Je travaillerai ce questionnement discursif en étudiant nos façons de parler ensemble la diversité musicale (Goffman, 1987). En m'intéressant à nos usages des catégories musicales, j'interrogerai la condition problématique de nos conversations sur la musique. En soulignant leur inscription historique et existentielle, j'étudierai leur implication dans la composition d'un monde musical partagé.

Anthropologie indigène

Cette enquête sur les catégorisations de la musique utilise comme source des enregistrements de conversations effectués entre les mois de septembre et décembre de l'année 2000. Les discussions sont réalisées avec des locuteurs de générations différentes. Elles portent sur l'évolution des relations qu'ils entretiennent avec et autour de la musique. En transcrivant et en analysant plusieurs extraits de ces conversations, je questionnerai la possibilité de parler ensemble nos relations à la musique. Ce collage impressionniste et analytique a

pour trame un scepticisme (Cavell, 1996) relatif à notre « être ensemble », un scepticisme d'ailleurs inhérent à nos conversations (comme lieu de nos commerces biographiques (Chauvier, 2002)) : comment parvenons-nous à parler ensemble de nos relations à la musique ?

Cette enquête s'inscrit dans le proche et l'intime. Aux catégories sociologiques de la représentativité, j'ai préféré les catégories du « nous » produites en conversation avec mes interlocuteurs. La contextualisation de ces enregistrements appelle donc la mise en jeu de relations. 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 des réseaux amicaux et familiaux. Le « je » composé se veut être celui d'un anthropologue indigène, une fiction d'autorité (Clifford, 1983 ; Goffman, 1973). Les « nous » engagés dans ce texte relèvent du politique : de la conversation à la lecture une problématique sceptique de l'accord.

Branchements musicaux

Le 6 décembre 2000, Gujan-Mestras. Je discute musique avec Thomas et ses grand-parents, chez eux, pendant que le repas mijote. Jeannine (la grand-mère de Thomas), en abordant à ma demande sa jeunesse, me parle de l'évolution de son écoute de la musique « Classique » (qui constitue dans cet extrait le lieu de notre discussion) :

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^e 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 met en exergue 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^e quoi. Ravel... »), elle fait apparaître une autre période de sa biographie (« Ravel ça a été un peu plus tard »). Les catégorisations musicales utilisées pour mettre en scène ce passage engendrent un discours historique sur la musique. Ainsi, Jeannine caractérise l'objet de son écoute en l'associant à l'histoire de la musique « Classique » : on peut relever sa référence au « 19^e siècle » (catégorisation se confondant avec l'appellation « musique romantique ») et sa caractérisation de la musique de « Ravel » (1875-1937) comme « plus moderne » (tout comme la musique de « Stravinsky » (1882-1971)). A cette catégorisation historique des musiques semble être liée une distinction dans les modes de leur écoute. Ainsi, la « musique romantique », pour Jeannine, est une musique qui

« frappe, tout de suite » et la « musique de Stravinsky » (« ou même de Ravel »), une musique demandant un travail sur l'écoute. Les catégories du « Classique » associant une distinction stylistique et une périodisation historique, leur utilisation par Jeannine pour parler les transformations de son écoute historicise sa pratique et sa façon de vivre la musique (« La musique romantique frappe... tout de suite... »). Cette façon de parler la différence conduit mon interlocutrice à insérer sa biographie musicale (l'histoire de sa pratique) dans un devenir historique. Elle branche son écoute sur les catégories du « Classique » : elle s'implique dans l'histoire de la musique.

De ce point de vue, il est intéressant de souligner l'intervention de Jean-Pierre. Ainsi, lorsque Jeannine caractérise la « musique romantique » comme une musique impressionniste (si le fait d'être frapper peut être considéré simplement comme une impression), il approuve son jugement et ajoute que cette musique est « fait pour toucher immédiatement ». Cette transition d'un discours sur la façon dont est perçue la musique à un discours sur la façon dont elle est faite, me semble révéler les enjeux du branchement réalisé par Jeannine. En effet, en liant la production et la perception de la « musique Romantique », Jean-Pierre crée une continuité entre les façons de vivre la musique au 19^e siècle et ses écoutes actuelles. L'actualité de l'effet de la « musique romantique » (le fait qu'elle continue de « frapper ») suppose une permanence dans l'expression recherchée par le compositeur. L'appropriation de cette expression implique les musiciens dans un « nous ». Jean-Pierre et Jeannine, dans cet extrait, reconnaissent en quelque sorte leur présence (d'autant plus qu'ils parlent d'émotions et de sentiments, un discours substantiel sur la vie). C'est pourquoi, on peut considérer ces façons de parler produites dans la catégorie « Classique » comme des outils servant la composition de communautés de vie historiques.

Parler sa musique aujourd'hui

Ce branchement biographique sur l'histoire de la musique « Classique » appelle une réflexion sur les lieux de production de nos relations à la musique. Dans quels espaces mes interlocuteurs cherchent-ils à se parler et à se comprendre (s'inclure et se connaître) ? En contrepoint à cette problématique, j'examinerai la condition des catégories musicales utilisées pour ajuster nos biographies musicales et construire un lieu de reconnaissance historique. Dans ce but, j'introduirai un extrait de ma conversation avec Thomas et ses parents, réalisée à Talence le 10 octobre 2000. La séquence présentée offre une expression à mon questionnement sur la pertinence historique de nos catégories musicales :

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. [...]

Le problème soulevé par Jean-François concerne l'appellation de la musique qu'il écoute. Ainsi, dans un premier temps, il fait référence à son ancienne appellation (« ça s'est appelé Cosmic music »). Pourtant il ne semble pas se satisfaire de ce nom. Il est pertinent de se demander pourquoi ce terme de « Cosmic music » *ne* convient *plus* à Jean-François ? Pourquoi recherche-t-il une *nouvelle* appellation pour cette catégorie musicale ? En effet, non seulement nous disposons de son ancienne appellation, 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... ». Afin d'interpréter cet échange, je proposerai donc une hypothèse à caractère historique. Ce questionnement sur l'appellation « Cosmic music » engage une problématique concernant le partage de notre quotidien. En effet, cette recherche d'une nouvelle étiquette semble servir la *reconnaissance* de cette musique. Jean-François considère l'appellation « Cosmic music » comme obsolète, il cherche donc un nouveau nom à sa musique afin d'assurer sa visibilité dans un environnement musical contemporain.

L'évolution de cette discussion vers un questionnement d'ordre généalogique semble confirmer 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 Thomas (« ouais sur certains trucs ») cautionne cette construction historique. La négociation et la validation de ce branchement passe par une discussion stylistique. La production de cette continuité historique se fait dans la musique, dans sa forme et sa production. Toutefois, les enjeux relatifs à ce nouvel étiquetage et à la production d'une relation généalogique entre ces catégories dépassent ces considérations musicologiques (« Probablement, parce que c'est une question de rythme, de percussion... »). Cette inscription de la « Cosmic music » dans une diversité musicale contemporaine permet à Jean-François de donner une nouvelle visibilité à l'objet de son écoute (*sa* musique). La réussite de son branchement lui permet de donner voix à sa pratique dans un « maintenant ».

S'inscrire dans le présent

La reconnaissance de nos relations à la musique nécessite en quelque sorte que nous nous branchions sur une histoire commune, un espace de cohabitation pour parler nos biographies. La production et l'utilisation de catégories musicales sont les outils et les instruments de ce commerce. Toutefois, cette façon de produire une continuité historique entre des temps vécus hétérogènes induit une problématique politique sur notre cohabitation dans un quotidien (ce lieu d'où l'on parle). Pour aborder ce point, je reviendrai sur l'inscription de la « Cosmic music » dans notre quotidien. Je donnerai voix à la critique que lui adresse Thomas lors d'un entretien enregistré, 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. Ben.. 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. [...]

Thomas met en scène deux dynamiques historiques dans son discours. Dans un premier temps, c'est son écoute de la musique qui est l'objet d'un discours diachronique. Thomas me dit *avoir* écouté la musique de son père (« j'en ai écouté quand même à une époque pas mal »). En parlant son écoute au passé, il la renvoie dans un discours biographique : elle ne participe plus à sa pratique actuelle de la musique (« c'est pas resté quoi »). La seconde dynamique que l'on peut mettre en exergue dans cet extrait d'entretien est relative à la catégorie « Cosmic music ». Thomas souligne le *vieillessement* 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 singulière. En la caractérisant par son vieillissement, il lui attribue une relation avec un présent. Ce constat sert une critique : ce vieillissement renvoie au désengagement de cette musique vis-à-vis d'un quotidien. De ce point de vue, il est pertinent de constater que cette critique de la « Cosmic music » sous-tend une conception de l'*actualité* de la musique. En effet, en me notifiant que cette catégorie « a vieilli », il questionne l'évolution de son inscription historique. Comment s'intègre-t-elle à notre quotidien ? Est-elle *actuelle* ?

De la même manière, Thomas n'inscrit plus son écoute de la « Cosmic music » dans une actualité. Si on ne peut inférer une relation entre ces deux « passés », il peut être pertinent de souligner leur production conjointe pour mettre en perspective les liens que nous établissons entre nos biographies et les catégories musicales impliquées dans nos pratiques. En effet, on peut se demander si pour le père de Thomas, Jean-François, la « Cosmic music » est encore actuelle ? Si sa pratique m'invite à répondre par l'affirmative à cette question, les processus propres à l'actualisation de sa dénomination étudiés en amont pourraient m'inciter à répondre de manière négative. Toutefois on peut se demander quelles réactions auraient ses interlocuteurs si Jean-François leur disait, comme il l'a fait dans notre discussion, qu'il écoute une musique qui « pourrait être l'ancêtre de la Techno ». En quoi ce changement de visibilité, à la fois biographique et musicologique, transformerait la situation de co-locution, nos façons de vivre ensemble et de parler ensemble la musique. Quelles sont les enjeux politiques de ce commerce biographique et musical ?

Engagement biographique

L'introduction d'un discours sur le vieillissement de la « Cosmic music » souligne l'hétérogénéité de notre quotidien et problématise son investissement. Thomas, en énonçant cette catégorie dans une grammaire biographique (« ça a vieilli ») soutient un point de vue sur la musique *aujourd'hui*. Le caractère politique de ce positionnement questionne l'existence de *notre* musique. En effet, Thomas *me* parle. Du fait de notre relation et de notre appartenance à une même génération (contre celle de nos parents) sa prise de position m'engage. Toutefois, en réalisant ces enregistrements de conversation dans des réseaux familiaux, je me suis exposé à une forme de dénégation de cette position privilégiée que nous pensons avoir, nous les « jeunes », pour parler une actualité musicale.

De cette façon, ma discussion avec la mère de Stéphane, Dominique (réalisée à Biarritz le 4 novembre 2000), m'a permis d'évaluer la condition problématique de ce discours sur notre quotidien. Ainsi, me parlant de ce qu'elle écoutait lorsqu'elle était plus jeune, elle en est arrivée à porter un discours singulier sur l'évolution

des musiques :

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. Ce manque de « surprise » mérite, il me semble, d'être interrogé pour comprendre la dimension biographique de nos représentations de l'actualité musicale. En effet, pour pouvoir penser le changement, il faut pouvoir lui créer un lieu possible d'expression. Ainsi, les représentations nécessaires à sa production appellent un mode d'identification de la « nouveauté » et l'élaboration d'un espace propice à sa mise en scène. Pour citer Bruno Latour : « 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, p. 46)

De ce point de vue, il est intéressant de souligner 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 changements dans la musique et le rôle de nos biographies musicales dans ce processus. Ainsi, 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 »), elle leur refuse le statut de « nouveauté ». La permanence dans la production de ces musiques rend légitime ce jugement sur leur place dans notre quotidien. De ce point de vue, il est intéressant de considérer la seconde assertion de Dominique concernant le caractère *relatif* de cette « nouveauté » : « enfin pour les jeunes de maintenant c'est nouveau pour eux mais, mais pour moi bon c'est toujours pareil ». Elle souligne l'importance du *point de vue* dans la détermination de la « nouveauté ». L'appréhension d'une actualité musicale est dépendante de la production d'un *point de vue* sur notre quotidien. D'une certaine façon, les « jeunes de maintenant » appréhendent le « Hard-rock et les choses comme ça » comme une « nouveauté » de par leur manque d'inscription dans ce quotidien, un manque d'histoire. La différence entre Dominique et « les jeunes de maintenant » semble donc résider dans la possibilité de conférer à la « nouveauté » une implication historique : de se sortir d'une représentation synchronique de la diversité musicale pour rechercher un espace d'expression diachronique aux changements.

En ce sens, l'utilisation de sa biographie pour élaborer ce lieu doit être soulignée. En effet, l'histoire légitimant son point de vue sur l'actualité musicale est avant tout une histoire vécue, une expérience personnelle du devenir de la musique liée à une pratique. Ainsi, le regard porté par Dominique sur la « nou-

veauté » éclaire son positionnement dans et pour un quotidien partagé. En mettant en scène le fondement et le devenir de notre musique, elle y engage sa propre biographie et fait sien cet espace de parole. En conversant ainsi de la « nouveauté », en m'associant indirectement aux « jeunes de maintenant », elle revendique un positionnement relatif à notre quotidien. Le fondement biographique de cette représentation historique de *notre* quotidien lui confère de plus une légitimité que je n'ai pas. Engager sa biographie dans notre présent c'est aussi faire l'actualité.

Vivre ensemble les musiques

Pour éclairer les enjeux de ces analyses sur le commerce biographique assurant nos façons de parler et de vivre ensemble la musique, je terminerai sur un extrait de ma conversation avec Stéphane le fils de Dominique, le 16 novembre à Bordeaux. En m'attachant à déconstruire sa compréhension de l'écoute de sa grand-mère (Monique, la mère de Dominique) je questionnerai la composition discursive d'un environnement musical partagé :

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. [...]

Ainsi, lorsque j'ai demandé à Stéphane ce qu'il pensait de la musique écoutée par sa grand-mère celui-ci m'a exprimé son intérêt et a souligné la qualité de ses choix musicaux. Cependant, en légitimant le fait qu'elle n'écoute pas de choses « modernes » et en faisant apparaître le caractère naturel de cette inaptitude, il a développé une problématique associant l'âge et la capacité à « s'ouvrir » à certaines musiques. Dans cet ordre d'idée, il m'a identifié clairement les musiques pouvant apparaître 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 contemporanéité inaccessible, une modernité exclusive. Pour comprendre pourquoi ces musiques sont pensées et présentées comme difficilement abordable, il est intéressant d'interroger la façon dont Stéphane projette son écoute dans le futur. Ainsi, il produit une problématique relative aux écarts biographiques : « 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 », il dégage le sens de cette problématique. Ces catégories musicales sont identifiées et signifiées dans une relation singulière avec un présent, la jeunesse.

Dans cette problématique Stéphane prévoit son évolution « je pense que de toute façon j'évoluerai d'une certaine manière qui fera que y a des choses auxquelles je serai fermé ». En d'autres termes, et pour accorder mon vocabulaire analytique au discours de Stéphane, il semble que pour lui, nos biographies engagent la transformation d'un rapport à la diversité musicale. L'identification des musiques difficilement abordables pour sa grand-mère, révèle le sens de cette représentation : c'est l'inscription différenciée de nos pratiques et

des musiques dans une actualité qui rendent cette évolution quasiment inéluctable. Stéphane fait apparaître dans les musiques ce qui nous intrigue dans la famille, la « non-contemporanéité de la contemporanéité » (Mannheim, 1990, p. 34).

Accord et désaccord

Ces façons de mettre en scène les catégories musicales comme des *lieux* d'où l'on peut vivre la et les musique(s) révèlent l'importance des critères engagés dans leur production. Le caractère conventionnel (ou plutôt, pour plagier Stanley Cavell, *en convention*) de leur appropriation contribue à en faire des lieux de conversation, des espaces d'accords et de désaccords possibles. La comparaison de nos pratiques nécessite donc de reconsidérer la place de nos catégorisations de la musique dans la formation de nos pratiques (le caractère prospectif propre à leur utilisation par exemple). Il s'agit non pas d'assimiler ces catégories à des lieux d'appropriation de la musique mais de comprendre comment elles sont impliquées dans la production de ces lieux. En d'autres termes, la compréhension de nos écoutes et de nos pratiques est indissociable d'un questionnement sur l'expression de nos appropriations de la diversité musicale. En effet, comprendre nos relations à la musique c'est identifier nos positionnements respectifs dans sa pluralité. Ainsi, questionner l'implication de nos catégorisations de la musique dans la production de nos façons de parler et de vivre ensemble la musique revient à étudier les modes de mise en conversation de nos biographies musicales. Eclairer la diversité de nos branchements, c'est évaluer la diversité de nos relations à la musique en les situant et non en les identifiant.

Bibliographie

- AMSELLE (J.-L.), *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Flammarion, Paris, 2001.
- CAVELL (S.), *Les voix de la raison. Wittgenstein, le scepticisme, la moralité et la tragédie*, Editions du Seuil, Paris, 1996.
- CHAUVIER (E.), *Fictions familiales*, PUB, Collection Etudes culturelles. Bordeaux, à paraître octobre 2002.
- CLIFFORD (J.), *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^e siècle*, Ecole supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1996.
- CLIFFORD (J.), « De l'autorité en ethnographie », *L'Ethnographie*, n°90-91, 1983, p. 87-118.
- GUMPERZ (J.), *Engager la conversation. Introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Editions de Minuit, Paris, 1989.
- GOFFMAN (E.), *Façons de parler*, Editions de Minuit, Paris, 1987.
- GOFFMAN (E.), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Editions de Minuit, Paris, 1973.
- HENNION (A.), MAISONNEUVE (S.) et GOMART (E.), *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Editions de la documentation française, Paris, 2001.
- LAUGIER (S.), *Recommencer la philosophie. La philosophie américaine aujourd'hui*, P.U.F., Paris, 1999.
- LATOURET (B.), « Le grand partage », *La revue du MAUSS*, n°1, 1988, p. 27-64.
- MANNHEIM (K.), *Le problème des générations*, Editions Nathan, Paris, 1990.

Nicolas JAUJOU est doctorant en anthropologie sociale et culturelle à l'Université Victor Segalen Bordeaux II.
jaujou@club-internet.fr