



HAL
open science

Introduction aux journées d'études "Paroles à rire", suivie de considérations sur le recueil de paroles à rire chez les musiciens (Showbiz France)

Eliane Daphy

► **To cite this version:**

Eliane Daphy. Introduction aux journées d'études "Paroles à rire", suivie de considérations sur le recueil de paroles à rire chez les musiciens (Showbiz France). Journées d'études " Paroles à rire ", organisées par Eliane Daphy et Diana Rey-Hulman, Centre de recherche sur l'oralité, avec la collaboration du Laboratoire d'anthropologie urbaine, Salon de l'INALCO, Paris, 29 et 30 janvier 1996., Jan 1996, France. ⟨halshs-00004111⟩

HAL Id: halshs-00004111

<https://shs.hal.science/halshs-00004111v1>

Submitted on 12 Jul 2005

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

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



HAL Authorization

1) Introduction aux journées
2) Du recueil de paroles à rire chez les musiciens
(Showbiz France)

Communication aux Journées d'études « Paroles à rire », organisées par Eliane Daphy et Diana Rey-Hulman, Centre de recherche sur l'oralité, Laboratoire d'anthropologie urbaine, Salon de l'INALCO, Paris, 29 et 30 janvier 1996.

Eliane Daphy
Laboratoire d'anthropologie urbaine
27 rue Paul Bert
94 204 Ivry-sur-Seine Cedex (France)
Tél : (331) 46 60 40 83
Fax : (331) 46 71 84 96
Courrier électronique /lau@dr1.cnrs.fr/

Introduction des journées

J'ai maintenant la tâche difficile d'ouvrir ces journées d'études. En ouverture, je respecterais le rite des remerciements. Sur mon terrain, le showbiz, le rituel des cérémonies des prix exige du vainqueur qu'il remercie son producteur, ses collaborateurs, et toute l'équipe... Merci donc à l'Inalco qui nous accueille, au Centre de recherche de l'oralité, et sa directrice-adjointe, Diana Rey-Hulman ; merci au laboratoire d'anthropologie urbaine grâce auquel nous pourrons ensemble ce soir trinquer les verres et vider les bouteilles. Merci aussi à vous autres les participants, auteurs de communications et modérateurs de table-ronde (sans lequel nous ne serions rien, dit-on dans le showbiz) ; avec votre soutien, nous avons pu, Diana et moi, mener à bout cet objectif un peu fou, à savoir réunir dans deux journées de tables-rondes, des collègues de différentes disciplines (anthropologues, psychanalyste, ethno-linguistes), travaillant sur des ères géographiques diverses. Des collègues qui n'ont

pas hésité à venir des quatre coins de l'hexagone, selon l'expression consacrée. Je tiens particulièrement à saluer ici nos collègues étrangères, notamment Nancy Groce, de New-York, qui n'a pas hésité à prolonger son séjour en Europe, et à faire le déplacement de Londres, pour être aujourd'hui parmi nous. Je vous ferais grâce des tracas inévitables que nous avons rencontrés pour mener à bien l'organisation, mais je voudrais quand même préciser que les sept semaines de grève générale ne nous ont pas été d'un grand secours... Nous comptons donc sur votre indulgence, et nous vous promettons – Diana et moi –, que nous essaierons de faire mieux la prochaine fois.

Paroles à rire : quel objet pour l'ethnologue ?

C'est donc le terme de « paroles à rire » que nous avons choisi de proposer à votre sagacité. Pourquoi ce terme ? Je vous dois quelques explications.

Étudier le rire pose l'épineuse question de la désignation du phénomène. Quel champ recouvre-t-il : moquerie, rire, facétie, comique, farce, dérision, plaisanterie ? Quel terme pour les paroles qui ont en commun de faire rire ? Blagues ? histoires drôles ? récits facétieux ? contes satiriques ? L'imprécision terminologique de la notion large de « paroles à rire » relève ici d'une volonté heuristique. Ouvert dans sa définition, le terme PAR englobe tout cet ensemble complexe et hétérogène. C'est lui qui nous permettra de construire notre objet à travers les catégories formelles pré-construites, et de saisir les multiples dimensions du rire, en mettant en relation les différents niveaux où le rire fait sens.

Par rapport à la typologie classique des genres, qui considère les récits facétieux comme un genre « mineur », on propose donc d'adopter ici un renversement théorique, et de suivre la proposition que Christian Bromberger (merci à lui d'être présent) faisait dans la première revue française à avoir consacré en 1986 un numéro spécial à la facétie, les *Cahiers de littérature orale*, revue dirigée par Geneviève Calame-Griaule, la fondatrice du CRO. Il ne s'agit pas de rejeter les « paroles à rire », « en balayant d'un revers de main ce que nous disent les récits facétieux de l'identité » ; mais de considérer ces textes comme des outils pertinents pour l'exploration du réel.

L'idée de ces journées est née d'une rencontre avec Diana, dans un groupe de travail sur l'anthropologie de la musique au LACITO, il y a de cela trois ans, déjà. Après, il y a eu un numéro spécial du *Journal des anthropologues*, fin 1994, coordonné par Diana et Galina, sur « L'ethnologue face à la langue », dans lequel elle m'avait donnée l'occasion de réfléchir à la dimension ethno-linguiste et à la confrontation inévitable de l'ethnologue, y compris dans sa propre société, dans un groupe parlant la même langue. Après, il y a eu mes déboires avec la Mission du Patrimoine, qui a refusé un projet de recherche sur le thème des paroles à rire : pas clairement patrimoniales, fut le diagnostic de la direction. Le rire serait-il un mauvais objet ? Les participants à ces journées d'études nous le prouveront, sur leur terrain, leurs informateurs rigolent. Le rire est souvent donné comme une des caractéristiques de l'homme, avec le sens de la mort, le langage et la technique, toutes dimensions qui se croiseront ici au fil des communications.

Le rire est-il pour autant un universel des sociétés humaines ? Rien de moins évident, du moins si j'en crois certains de nos collègues, qui ont décliné poliment notre invitation, en répondant que sur leur terrain, les « leurs » n'avaient pas le sens de l'humour. Et je voudrais, puisque le thème m'y autorise, faire à ce propos une boutade. Que déduire de cela, qu'ils n'étudient pas des hommes ? Ce déni du rire de l'autre nous confirmerait plutôt la dimension culturelle du rire, bien évoquée par Bergson et Bastide, tant il est vrai qu'accorder à l'autre le sens de l'humour demande de dépasser les résistances ethnocentriques, ou sexo-centriques. Je dois dire que pendant longtemps, les blagues de cul des musiciens ne me semblaient pas vraiment drôles, ce que mes informateurs savaient parfaitement, puisqu'il n'était pas rare qu'ils commentent alors : « Insiste pas, notre chercheuse, elle va pas trouver ça drôle ». Encore aujourd'hui, ce ne sont pas celles que je préfère. Il m'arrive pourtant désormais de trouver fort drôles les blagues sur les groupies, particulièrement machistes, à une différence près : c'est parce qu'aujourd'hui je me suis appropriée cette partie du répertoire, que j'arrive (que je sais, diraient les musiciens, pour qui provoquer le rire est clairement identifié comme un savoir-faire), que j'arrive donc à raconter en public des blagues de groupie ; et la réaction stupéfaite de mes auditeurs devant cette inversion inhabituelle (jamais une femme, même musicienne, ne se permettrait de raconter de telles histoires) me permet sans doute une attitude plus cool face à des blagues qui avant auraient déclenché en moi un rejet total, rejet que je me serais bien entendu efforcé de camoufler au maximum, par un petit rire gêné, dont mes auditeurs n'étaient sans doute pas dupes, puisque dans les techniques de l'acteur (au sens du comédien), celle qui consiste à

savoir déclencher son propre rire sur commande est l'une des plus difficiles à maîtriser.

Il convient donc de s'interroger sur la complicité en œuvre dans le partage du rire et de l'humour, et sur ces paroles à rire que l'on rejette car pas évidentes, choquantes, grossières, sales, ou stupides. On remarquera ainsi qu'étudier le rire demande, outre la complicité, une grande distanciation, car le rire sans nul doute est aussi une arme, qui remet en cause les hiérarchies et se joue des pouvoirs. « Ce qui fait le plus rire les indiens », notait Clastres, un des premiers à avoir consacré un chapitre entier à la question, « c'est sans nul doute l'ethnologue ». Et sans nul doute aussi, quand l'ethnologue est pris pour cible, pour se protéger du rire agression, pour éviter d'être affecté dans la situation pour le moins inconfortable de dindon de la farce, il peut être parfois à son insu amener à nier le rire, à ne pas le voir, à ne pas l'entendre.

Un autre dimension du rire peut être ici souligné, celle de l'initiation et de l'apprentissage. Il n'est qu'à observer les enfants, qui cherchent à comprendre ce qui fait rire les adultes, et qui leur reste longtemps hermétique, et réciproquement d'ailleurs : « Votre blague, elle est pas drôle », dit ma fille de 10 ans. Je pense de même des blagues de cour de récréation. S'il existe un rire de culture, de sexe (au sens gender), de classe sociale, il en est aussi un de classe d'âge. Apprendre à rire, pour l'ethnologue comme pour les enfants, revient à apprendre les normes d'une culture. Et tant que l'on ne connaît pas cette culture, le rire peut en être invisible, car inaccessible, caché par ceux qui le pratiquent, car rien de

plus désagréable que de raconter une blague en présence d'un étranger qui ne saura en goûter le sel.

Tout cela explique sans doute pourquoi les recherches sur ce sujet ne sont guère prolifiques, ce qu'ont souligné les auteurs, très peu nombreux qui ont ouvert le champ. En outre, il conviendrait de s'interroger sur la façon dont s'est construite la hiérarchie de la valeur accordée aux différents genres (« majeurs » et « mineurs ») dans l'histoire du champ scientifique de l'oralité, ainsi que sur les limites apportées par les analyses classiques formelles de la littérature orale, qui ont amené les chercheurs à se focaliser sur les dimensions « diachronique, comparative, et historico-géographique » au détriment de la dimension synchronique, tel est le point de vue de Dundees le folkloriste américain. De plus, les particularités de l'objet « paroles à rire » (glissements de formes, circulation des motifs et variantes, cohabitation des genres au sein d'un même contexte, extrême variabilité des formes stylistiques) rendent problématique l'usage de l'analyse formelle classique basée sur des taxinomies rigides. Je ne doute pas que notre travail ensemble, permettra quelques avancées. D'où notre proposition de PAR, qui, je n'en doute pas, va nous permettre de bien travailler ensemble.

Les paroles à rire des musiciens

Venons en maintenant aux PAR des musiciens professionnels, et plus précisément à quelques questions méthodologiques que posent leur recueil, et que j'aimerais vous exposer.

« C'est toujours comme cela depuis la nuit des temps, musicien c'est pas un travail comme les autres », affirment fièrement les musiciens professionnels : nous sommes « ceux qui font *le* métier » s'autodéfinissent les musiciens. Le groupe partage une identité collective forte, fondée sur les pratiques du travail. Tout en formant un tout homogène, il est segmenté en de multiples sous-ensembles (« clans », « circuits » en langue indigène), dont les oppositions sont fondées sur le type d'instrument, le genre musical (classique, jazz, variétés), la spécialisation dans le système de production (création/interprétation ; disque/spectacle) et le statut du travail (salariés/au noir ; intermittents/permanents). Précisons rapidement que dans le métier de musicien, la mobilité dans le temps et dans l'espace est la norme de la pratique du travail. Le travail est généralement réalisé au sein d'équipes éphémères qui se réunissent autour d'un projet précis (un spectacle, un disque) et se séparent après la réalisation ; chaque opération donne lieu à de nouvelles compositions, ce qui amène les gens du métier à collaborer sans cesse dans des équipes chaque fois nouvelles : « Jamais pareil, toujours les mêmes ». Le « métier » met donc en interactions permanentes un ensemble dispersé d'individus, qui ont travaillé, travaillent ou travailleront les uns avec les autres. Et dans leur travail, les musiciens rient beaucoup.

Une partie importante des « paroles à rire » de « ceux du métier » traite des musiciens, de leurs caractéristiques, de leurs pratiques. Leurs thèmes forment un discours sur la musique, ses produits et ses producteurs ; ces « blagues de métier », sur le métier, sont clairement identifiées par les musiciens comme une caractéristique de leur groupe professionnel, une « spécialité du métier », en quelque sorte.

Les échanges de blagues prennent parfois la forme de véritables joutes. Ces joutes se déroulent dans des circonstances particulières, durant le temps contraint de travail. J'emprunte ici à Maguet ce concept, qui distingue dans le travail les activités de production et le temps contraint, qui laisse la place libre aux activités sociales). Les PAR en font partie. Quand un musicien rencontre un autre musicien, où quand ils se téléphonent, ils ne se luttent pas par le biais des paroles à rire, mais ils se contentent d'en échanger une ou deux en passant, en demandant : « Tu connais la dernière ? », ce qui permet d'enrichir le répertoire. Les joutes s'inscrivent dans une pratique collective, et exigent plusieurs participants, qui tour à tour peuvent passer du rôle de narrateur à celui d'auditeur.

Il existe différentes formes de paroles à rire, toutes utilisées dans les joutes : certaines sont semi-fixées, fixées dans les mémoires, comme les devinettes, les jeux de mots, les expressions idiomatiques. Ces formes semi-fixées n'ont pas de propriétaire attribué, jamais les musiciens n'identifient de qui ils la tiennent. Elles sont une propriété collective du groupe ; il est même admis d'en faire un usage hors contexte, y compris devant des blaireaux. Pour ces paroles brèves, pas de problème spécifique de collecte : il suffit que je « branche ma mémoire interne ». Certaines paroles à rire, par contre, comme les récits facétieux ou les anecdotes, se caractérisent par leur mobilité et leur fluidité. Ce sont elles qui posent problème pour leur recueil.

Lorsque j'enregistre des récits facétieux hors-contexte, les locuteurs commencent presque toujours par cette formule rituelle : « Et je te la fais en version courte... ». Ils se contentent alors de narrer le récit sous une

forme extrêmement condensée, ne comprenant qu'une structure narrative minimum (le squelette en quelque sorte), et la chute. Observées en situation, c'est-à-dire dans les joutes de blagues entre musiciens, ces récits s'avèrent beaucoup plus longs (de quelques secondes à plusieurs minutes) et riches (grande variabilité des textes). Ils intègrent de nombreuses variantes, qui sont tantôt des motifs fait de formules fixes, qui circulent de récits en récits, tantôt des parties de discours improvisées. Précisons rapidement que les manières de dire rentrent dans les critères émiqes de la bonne blague, celle qualifiée de « bien bonne », « bien racontée ». Contrairement à ce que met en évidence Violette Morin dans son article sur l'histoire drôle, ce n'est pas tant la structure narrative, ou la chute et donc l'effet de surprise qui provoque le rire. En effet, les paroles à rire des musiciens sont fondées sur un stock d'histoires, fortement répétitif dans les contenus, qui traversent les genres musicaux et les générations. Ainsi, Sacha Distel, me racontant des blagues qu'il avait appris du frère de sa mère Ray Ventura, qui lui-même les tenait de son père, déjà dans la métiers. Plus important que l'effet de surprise, il y a la capacité du narrateur à jouer avec le texte initial, au point que parfois il devient quasi impossible aux auditeurs qui connaissent pourtant l'histoire, de repérer avant la chute quelle est l'histoire racontée, même s'il s'agit d'une « grande classique », un « standard ». Outre le jeu avec le texte, une des caractéristiques des improvisations est de jouer de la situation présente en relation avec le métier : ce qui fait rire alors, ce n'est pas tant le contenu que le jeu des paroles, qui permettent de régler des comptes, d'exprimer les conflits latents par les voies détournées du rire. Pour comprendre le rire, il faut bien sur connaître parfaitement le contexte culturel général, ici

celui d'un travail qui repose sur des hiérarchies très structurées entre les différents participants à la chaîne de production, entre les interprètes et les créateurs, entre les artistes et les techniciens, entre les exécutants instrumentistes entre eux. Ces relations hiérarchiques ont, rappelons-le, la spécificité d'être extrêmement mobiles ; au gré des affaires qu'il trouve, un musicien pourra par exemple être un soir chef d'orchestre, et le lendemain exécutant.

Dès lors, elles posent cette question : « Mais pourquoi, ce soir, ils rient particulièrement de cette blague qui hier, dans d'autres circonstances, semblait les laisser plutôt indifférents ? » Pour comprendre les subtilités du rire, et donc ses usages et ses fonctions dans les relations de travail, il faut connaître ce qui s'est passé avant et autour de la joute. Il faut savoir ce qui par exemple s'est passé à la répétition, mais aussi le type de relations qu'entretiennent deux protagonistes (le narrateur et la cible), relations connues de tous dans la mémoire longue de ceux du métier.

Les différences de contenus mettent donc en lumière les relations entre le contenu et le contexte d'énonciation. L'énoncé est extrêmement variable, on l'a dit. Il varie selon les locuteurs, selon la situation et selon le contexte d'énonciation.

J'ai constaté en effet que mes matériaux différent beaucoup selon que je procède par observation participante ou par collecte organisée.

Précisons donc ma manière de collecter. Je relève dans ma pratique plusieurs cas possibles :

1) L'observation participante, la collecte est toujours imprévisible. Assez souvent, quand le rire s'installe, j'y participe de gré ou de force, à savoir que je suis dans les joutes cible ou narrateur ;

2) Une collecte provoqué, observée en situation, c'est-à-dire dans un groupe de musiciens, suivant une demande de ma part... Le plus souvent, rien ne se passe : « Des blagues, mouais, on en sait, y a untel (qui d'ailleurs n'est jamais parmi nous ce soir), qui est particulièrement bon dans le domaine » ; les joutes, c'est comme les impros, ça vient ou ça vient pas, ça ne se commandent pas. Parfois, lorsque toutes les conditions sont réunies (mais lesquelles ? il me reste encore à les expliciter), et que j'ouvre les hostilités, selon la formule des musiciens, une belle joute, les musiciens disent une « lutte » de blagues s'installe. La situation devient alors celle de l'observation participante, précédemment évoquée. Il m'est bien difficile alors, tellement je suis partie prenante dedans, tellement les blagues s'enchaînent vite et fusent de partout, de me souvenir ensuite des différents épisodes narratifs enchaînés ce soir-là. D'autant, précisons-le, qu'il est souvent fort tard dans la nuit, et que le bar des musiciens fonctionne à plein rendement, et qu'outre les paroles, s'échangent aussi les verres : voilà une des conditions explicitées.

Il n'est pas évident de se servir d'un magnétophone pour cette collecte en situation ; outre que celui-ci ne conserverait qu'un aspect, celui de l'audio, sans la gestuelle. Pour des raisons techniques d'abord, contexte bruyant et sources sonores multiples, ce qui ne donne pas les conditions rêvées d'un bon enregistrement. Les problèmes techniques posés par l'environnement bruyant du contexte pourraient être résolus par

l'utilisation d'un équipement comportant un magnétophone numérique portable, des micros de haute-précision, et un limiteur de fréquences qui permettrait de procéder à un pré-mixage éliminant le « brouhaha » et les fréquences parasites de la parole, mais un tel équipement ne garantit pas l'enregistrement. Ce refus de l'enregistrement en contexte de certaines « paroles à rire », j'en fais l'hypothèse, signifie qu'elles ne sont pas pour les musiciens un matériel enregistrable et conservable.

Probablement d'une part parce que le magnétophone, créant une situation de fixation (la mémoire qui s'est détachée de l'homme disait Leroi-Gourhan des nouveaux procédés de stockage de l'information) fait prendre le risque de « casser l'ambiance ». Il semblerait que la conservation des paroles à rire, leur enregistrement, est en contradiction avec la fonction initiatique de langue secrète, et contraire aux modes de transmission. A preuve cette réflexion d'un informateur, qui refusait l'enregistrement, en m'expliquant que la seule manière adaptée (il disait correcte) de les étudier était de « rentrer dedans » et donc « de les apprendre » : « Quand elles intéressent vraiment, ces histoires, et que l'on veut s'en servir, elles paraissent facile à retenir ».

3) La collecte hors situation, avec un magnétophone, dans le cadre d'une rencontre formelle, organisée par l'ethnologue avec un informateur, qui a accepté le principe. C'est alors la collecte de versions courtes.

Un point mérite d'être relevé. J'ai été amené, au fur et à mesure que je faisais des enregistrements sur le thème, à élaborer une pratique de collecte basée sur l'échange. Cette manière de faire consiste à proposer mon interlocuteur un corpus standard de blagues, rédigé en version

courte ; les réactions de mon informateur permettent de repérer les processus de mémorisation à l'œuvre, et les modes de circulation et le jeu des références : « Celle-là, je la fais, je la tiens de tel instrumentiste, dans tel festival, dans telle circonstance ». J'ai été amenée à mettre au point cette méthode pour éviter le malaise qui me mettait face à un interlocuteur, qui bien qu'ayant accepté ma demande, se retrouvait face au magnétophone complètement « sec », et se retrouvait dans l'obligation de s'excuser : « Je n'arrive pas à m'en rappeler, c'est idiot ».

Suggestion que j'ai mis en pratique, en m'appropriant une partie du répertoire, apprenant par la même les règles de l'énonciation. Mes deux préférées (meilleures) : l'une, où je joue les règles de l'improvisation dans le cadre défini, ayant transformé l'explorateur dans la jungle en ethnologue du musée de l'homme (et j'ai acquis au fil du temps une grande capacité à décrire l'ethnologue en question, au point que parfois on me demande cette histoire) ; j'ai adapté les motifs strictement musicaux (description des rythmes, voire vocalisation) par une mise en scène des tics du chercheur et conservé la chute « solo de basse », ce qui n'est absolument pas innocent pour la partie des informateurs qui savent que j'ai vécu avec un bassiste pendant des années...

Les joutent se passent en groupe. Elles ont pour fonction de réguler les conflits ; ce qui suppose qu'il existe pour le narrateur tout un savoir-faire de choix du répertoire, car pour atteindre son but, il faut choisir la blague de façon adéquate. dans l'ensemble du répertoire (standards, bien connu), il s'agit de ne pas se tromper dans le choix, de manier la distance et l'auto-dérision avec circonspection. Le plus difficile, disent les musiciens, c'est de

ne pas être à côté de la plaque quand on les raconte : il faut bien les choisir, et bien les raconter. Entre l'embrouille et la blague, la frontière est parfois mince.

Il semble bien qu'il y ait dans le recueil des paroles à rire une contradiction fondamentale, entre deux options de recherche, l'une qui chercherait à comprendre le fonctionnement de ces drôles de paroles dans leur contexte, et l'autre, qui les considérerait comme textes (ou mieux, fragments de textes) et qui chercherait à en faire la collecte. La collecte « simple », hors contexte, prend le risque d'échapper au sens (maintes fois dénoncé par les ethnologues).

En revanche, en cherchant à comprendre le fonctionnement, on se retrouve confrontée, en situation d'observation participante, à l'apprentissage personnel des règles d'énonciation (les « bonnes », « bien racontées ») et dès lors à s'interroger sur le choix du répertoire et son usage, et donc les mécanismes de la mémoire et de la sélection (et même de la mode, de l'innovation, et du passage d'un monde particulier à un monde global).

Ces variations me semblent soulever des questions métrologiques, en particulier celles des conditions et des modalités de recueil des matériaux, et de leur impact sur le contenu. Comment concilier ces deux options de recherche, apparemment contradictoires : l'une cherchant, par l'observation participante, à comprendre le fonctionnement dans son contexte, et l'autre visant à la collecte d'un corpus, en érigeant en textes ces « drôles de paroles » ?

