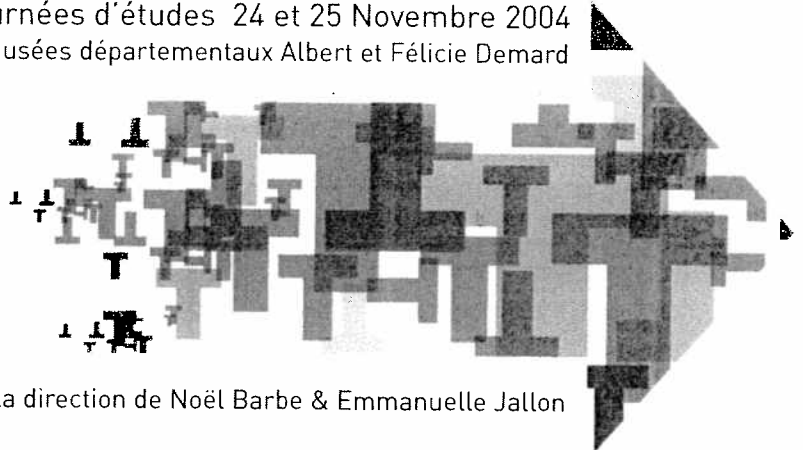


VOUS AVEZ DIT « ÂGES DE LA VIE » ?

Journées d'études 24 et 25 Novembre 2004
Musées départementaux Albert et Félicie Demard



Sous la direction de Noël Barbe & Emmanuelle Jallon

TEXTE (PURIEL)

Collection des Musées Départementaux de la Haute Saône

Direction scientifique des journées d'études et de la publication

Noël Barbe, Direction Régionale des Affaires Culturelles de Franche Comté,
Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture.

Emanuelle Jallon, doctorante à l'EHESS-Paris/ Laboratoire d'Anthropologie
et d'Histoire sur l'Institution de la Culture.

Organisation

Martine Mongreville, Direction Régionale des Affaires Culturelles

Jérôme Bardiau, chargé de la communication et de la bibliothèque du musée

Nicolas Poulain, chargé des collections.

Claudine Roblez, chargée du service des publics.

Accueil

Bertrand Bergeret, Jacqueline Chailand, Nicole Crottet, Françoise Druet,

Marie Agnès Marcel, Armelle Marechal, Raymond Vincent.

Coordination

Viviane Ivrol, conservateur en chef des musées départementaux.

Remerciements

Yves Krattinger, Sénateur de la Haute-Saône, Président du Conseil Général.

Pierre Chatauret, Directeur Régional des Affaires Culturelles.

Et toutes les personnes qui ont contribué
au bon déroulement de ces journées.

Maquette

M&JG DESIGN GRAPHIQUE

Imprimeur

AACTION GRAPHIC (Damenmarie-sur-Crète)

ISBN : 2-9515511-3-4

OUVERTURE(S)

- 10 Yves Krattinger *Sénateur de la Haute-Saône, Président du Conseil Général.*
- 12 Pierre Chatauret *Directeur Régional des Affaires Culturelles de Franche-Comté.*
- 14 Viviane Ivot *Conservateur en chef du patrimoine chargée des musées départementaux.*
- 16 « Vous avez dit « âges de la vie » ? Pour suivre et ouvrir Noël Barbe et Emmanuelle Jallon *Ethnologue, Direction Régionale des Affaires Culturelles de Franche-Comté, Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture.*
- 40 Jean Garneret *en ses enquêtes. Note de recherche Noël Barbe*
- 65 « Je crois qu'une œuvre, il faut la situer » Jean-Christophe Demard *Conservateur honoraire des musées départementaux.*

PARTIE 1 : USER DES ÂGES DE LA VIE

PARTIE 2 : IDENTITÉS ET TEMPORALITÉS

- 85 Figures de « fromager de fruitière ». Une profession travaillée par le temps et son hétérogénéité Aurélie Dumain *Socio-anthropologue, Centre de Recherche et d'Étude Sociologiques Appliquées de la Loire (CNRS, Université Jean Monnet et Lyon II).*
- 109 La reconnaissance, textes et photos Jean-Louis Tornatore *Maître de conférence, Université Paul Verlaine, Metz/Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture, Paris.*
- 135 De l'âge critique à l'andropause : réflexions sur la « validité du ticket » Veronique Moulinié *Ethnologue, Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture.*
- 173 Boîtes à temps et messages de visiteurs. Une expérience en cours au Musée du Temps (Besançon) Joëlle Mauerhan *Directrice du musée dit Temps, Besançon.*

PARTIE 3 : CULTURE D'ÂGE ?

- 181 Entre l'enfance et l'adolescence, l'âge des petites collections Odile Vincent *Ethnologue, Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture.*
- 201 Autonomisation et affirmation de soi. Le téléphone portable et les étudiants Christine Castelain-Meurier *Sociologue, Centre d'Analyse et d'Interventions Sociologiques, CNRS-EHESS.*
- 213 « J'te chante un rap ! ». Entre rap et chanson française, vers une continuité des (âges d')écoutes Anthony Pecqueur *Université de Reims (SHADYC (EHESS, Harsville/CNRS).*
- 233 De la recherche à la mise en exposition : réflexion à partir d'une pratique sportive et ludique : le skateboard Claire Calogirou *Centre d'Ethnologie Française / Musée national des Arts et Traditions populaires.*

PARTIE 4 : LIMITES D'ÂGE

- 253 Un nouvel âge de la vie ? L'échographe, le fœtus et la société Bénédicte Champenois *Rousseau Sociologue, École de Soins Femmes Jeanne Santobery, UFR médicale Paris-Île de France Ouest.*
- 269 Cacothonasies. le sociologue, l'opinion publique, et la mort Antoine Hennion *Centre de Sociologie de l'Innovation, École des Mines de Paris.*
- 289 « Il y a des chances pour que l'individu n'arrête pas de changer sa définition de sa propre dignité. » Régis Aubry *Médecin responsable du service de soins palliatifs du CHU de Besançon, Président de la Société Française d'Accompagnement et de Soins Palliatifs.*
- 307 Faut-il exposer l'amour des vieux ? Alexandre Delarge *Conservateur de l'écomusée de Fresnes.*

« J'TE CHANTE UN RAP ! » : ENTRE RAP ET CHANSON FRANÇAISE, VERS UNE CONTINUITÉ DES (ÂGES D')ÉCOUTES

Anthony Pecqueur

1. Une musique de jeunes ?

Le problème central abordé ici est celui de la notion de musique (de / pour / par, etc.) jeune(s) ; elle pose en effet problème dès lors qu'elle se trouve appliquée à toute nouvelle musique apparaissant sur la scène publique, et qu'elle est censée en fournir le schème explicatif général, en donnant toute la vérité¹. Le rock a longtemps été considéré comme musique de jeunes, c'est désormais le cas pour le rap. Pour le rock², il semble qu'on soit tombé d'accord pour admettre, avec les statistiques disponibles (Donnat 1998), que les auditeurs avancent dans les âges de la vie avec la musique écoutée dans leur adolescence. Il n'y a donc guère plus personne pour affirmer sérieusement que la musique de Johnny Halliday est une

1. Par exemple, si le rap est violent c'est parce que c'est une musique de jeunes, liée à la transgression constitutive de cet âge de la vie. L'écoute d'une musique serait alors telle un rite de passage, selon certains auteurs. D'autres utilisations de cette notion visent seulement à aborder un phénomène social : par exemple, Dominique Pasquier s'en sert comme entrée pour observer les sociabilités culturelles des jeunes. Il n'est plus question alors de musique de jeunes, mais de musique écoutée par des jeunes ; dans ce cas il est évident que le rap comme pratique culturelle se trouve majoritairement investi par des jeunes (Pasquier 2003). Voir également Glewarc 2003.

2. La même chose vaut pour le jazz, la musique classique, etc.

musique de jeunes – la première dame de France en serait particulièrement adepte. Cela ne signifie pas non plus l'inverse : que Johnny Halliday, né en 1943, ne serait plus écouté que par des auditeurs qui ont grandi avec lui. L'exemple des Beatles, cette fois, montre bien combien une musique peut être régulièrement investie par des générations successives : il suffit de reconstruire les dates de parution et de réédition des différents *Best of* pour mesurer ce fait. Si pour le rock, les options analytiques ont changé, pour le rap cela n'est pas encore le cas : pour bien des analystes cette pratique demeurerait intrinsèquement liée à la jeunesse. Pourtant, et comme pour le rock, l'âge de certains de ses praticiens et auditeurs devrait commencer à attirer l'attention sur ce lieu commun : apparu en France au milieu des années 80, ce genre musical implique nombre de trentenaires et quelques quadragénaires, auxquels il semble difficile de refuser le statut d'adultes.

Le second problème que l'on souhaite soulever est celui, introduit par le précédent, que constitue l'éloignement durable et réciproque du monde adulte et de celui du rap. Parmi les raisons de cet éloignement, au premier rang vient bien sûr la violence de cette musique³, mais aussi une autre raison qui nous intéresse plus directement ici : celle de l'origine de cette musique, nord-américaine, et la question concomitante du langage qui y est déployée. On se souvient sans doute des positions de Marc Fumaroli, pour qui le rap représente un exemple typique de ce à quoi conduit *L'État culturel* : une « éducation à l'envers » produite des jeunes « *ensauvagés* » (Fumaroli 1999 : 401). Il cite souvent cette musique pour les subventions qui lui sont accordées, et comme exemple paradigmatique de contamination par l'Amérique culturelle⁴. Il la définit ainsi : « *filles de la généralité jeune et primitiviste du Bronx* [...] *symptôme sociologique* » (Fumaroli 1999 : 242-243). Comme si rien dans l'histoire de la culture en France ne pouvait laisser présager que le rap s'y développe, comme si rien n'avait pu favoriser l'implantation rapide et massive de cette musique, ainsi que son adaptation comme « rap français ».

3. Celle, indissolublement lexicale et vocifératoire, qui émane du vocabulaire utilisé dans le rap et de la voix qui le porte. Une analyse ne peut faire l'économie de cette violence. Pour une explication d'une partie de la violence du rap, voir Pecqueur 2005a.

4. Sans doute ce qui nous vient des USA n'est-il pas si dangereux ni « déculturel », mais ce ne sera pas l'argument avancé ici.

Notre point de départ sera l'assertion selon laquelle le rap se développe aussi bien en France parce qu'il y trouve quelque chose, comme un terreau culturel, sur lequel s'appuyer. Quelque chose dans le patrimoine culturel français, qu'on le veuille ou non, que l'on en soit conscient ou non, l'aide à s'implanter ; pour cette raison au moins il n'est pas aussi jeune qu'il n'y paraît. En termes de méthodes, on partira du principe que les chansons peuvent être investies comme un terrain plus classique d'enquête. À ce titre, l'investigation entreprise consiste à poser des questions proprement sociologiques à ce terrain, tout en lui appliquant des méthodes d'analyse qui relèvent plutôt, par nécessité intrinsèque, de l'analyse du discours et plus largement des sciences de la communication langagière. Cette entrée dans le dispositif, à partir de l'objet chanson, celui-là même en partage entre auditeurs et producteurs, permet de diriger l'enquête sur l'ensemble des ces postes qui le constituent (des producteurs aux auditeurs) et ainsi de ne pas la restreindre à un seul (les auditeurs par l'entrée « écoute » ou « réception », etc.). Par l'utilisation de deux outils, l'intertextualité et l'interonciativité, qui permettent de montrer les liens entre rap et chanson française, et de décrire leur nature, nous tenterons de dégager, grâce au premier, un genre commun, et d'implanter, grâce au second, le rap au sein d'une tradition d'interprétation chansonnière. La question d'une continuité possible entre le rap et les différents âges de la vie pourra ainsi être posée en de nouveaux termes. Endosser cette posture – consistant à réduire l'éloignement, désenclaver le rap et le rendre audible (ce qui ne signifie pas appréciable) – ne conduit pas à une forme de populisme (qui soutiendrait que tout le monde peut ou doit aimer le rap), mais implique une part de normativité, assumée⁵.

2. Chanson et rap, un genre commun/intertextualité

Pour établir des liens entre des pratiques culturelles qui utilisent pour principale ressource le langage, on dispose d'un outil établi : l'intertextualité. Il est lié à la théorie polyphonique du langage développée par M. Bakhtine : tout énoncé est dans une certaine relation avec d'autres énoncés, ne seraient-ce que ceux produits dans le groupe social auquel appartient l'énonciateur (Todorov 1981). Dans notre cas cet outil aide à cerner les nombreux liens qui unissent rap et chanson française, et consistent en un jeu de références et citations, parfois surprenant et inattendu. Cela peut se révéler par une simple référence, comme la citation du nom d'un chanteur ou d'un extrait de chanson : « Voir un ami pleurer » (Fonky Family, 1997, *Inch Allah... si Dieu veut*, S.m.a.l.l., « Aux absents »), sur le même ton langoureux que la chanson éponyme de Jacques Brel (1977). On trouve encore la continuation d'une chanson précédente : « On oublie rien on n's'habitue pas non plus » (Starflam, 2001, *Survivant*, Emi, « Amnésie internationale » avec Zap Mama), en réponse au « On oublie rien [...] on s'habitue c'est tout » de Brel (« On n'oublie rien », 1961). Ce type d'intertextualité peut également se réaliser sur le mode parodique : « Harley Davidson » (IAM, 1993, *Ombre est lumière*, Delabel) se moque de ce type de motards sur le canavas de la chanson précédente, *a contrario* laudative de Gainsbourg et interprétée par Brigitte Bardot – le refrain de IAM singe son interprétation. Ou sur le mode polémique, voire de rejet : mais rejeter la chanson ou certains de ses aspects (ou praticiens) n'en revient pas moins à s'inscrire dans sa continuité, dans un dessein de dépassement.

5. Cette normativité tient aux faits que le rap constitue une pratique culturelle relativement ancrée désormais en France, et qu'en même temps il continue à former un problème public, à susciter une incompréhension mutuelle profonde entre ses amateurs et une bonne partie de la société.

Ces quelques exemples montrent que ce n'est pas une vue de l'esprit de l'analyste que de chercher un lien entre rap et chanson française : c'est un constat de terrain à savoir l'écoute du rap⁶. Dans un usage plus précis, l'outil de l'intertextualité permet de dégager des genres : il se rapproche alors de la notion de genre du discours (Todorov 1978). Il désigne le lien entre une pratique actuelle et une précédente, et qualifie ce lien plus précisément que par la référence ou la présence plus ou moins consciente. La pratique première joue pour l'actuelle le rôle d'un modèle, au sens de précédent que la pratique actuelle cite à ce titre. Vis-à-vis du modèle, l'interprétation nouvelle peut se déployer en toute liberté d'initiative, depuis la reprise quasiment à l'identique jusqu'à l'innovation la plus radicale. L'élément essentiel d'une telle intertextualité réside dans le fait que chanteurs et auditeurs pensent, apprécient, etc., l'interprétation actuelle par rapport au précédent. En somme, le précédent joue le rôle d'un guide pour une nouvelle action chansonnière.

2.1. Les Lettres au Président

Soit l'incipit de la chanson « Le déserteur » (sans titre), 1956, Mercury) de Boris Vian : « *Monsieur le Président je vous fais une lettre / Que vous lirez peut-être si vous avez le temps* ». Soient désormais ces autres incipit de chansons ultérieures : « *Monsieur le Président de France je vous écris du Michigan* », Michel Sardou (1969, *J'habite en France*, Universal, « Monsieur le Président de France ») ; « *Monsieur le Président je vous fais une héfouille / Que vous lirez sûr ment si vous avez des couilles* », Renaud (1983, *Morgane de toi*, Polydor, « Déserteur ») ; « *Monsieur le Président je m'adresse à vous / Lettre*

6. Quelques exemples supplémentaires pour attester de la généralité du procédé : on trouve donc des citations ou allusions : « *Mes proies sont si pures qu'on dirait Tine Roca* » (Rocé, 2001, *Top départ*, Chronowax, « Ricochets »). Également, des poursuites ou réponses à une chanson précédente : « *Dans mon p'tit bordel y a des garez et des dames / Du hardware de rustle comme le port d'Amsterdam* » (Fonky Family, 2001, *Art de rue*, S.m.a.l.l.s, « Petit bordel ») ; « *Dis à Joséphine Baker que j'ai deux amours et j'emmène Paris / La même pour Le figure la Chitapié et Tibéri* » (Deblé Men in Justice en banlieue # 1, n.d., M.I.B. / Eska productions, « Justice en banlieue »). Enfin les « sur l'air de », et dans ce cas on trouve des standards de la chanson populaire plus ou moins récents : « *J'ai du bon tabac* » par IAM, « *Les copains d'abord* » par 3^{ème} CEII, « *Né quelque part* » par Sniper, ou encore « *Ethiopie* » par Sadik Asken et Driver.

ouverte dans ce monde de fou », Lionel D (1990, *Y'a pas de problèmes*, CBS disques, « Monsieur le président ») ; ce seul titre, « *Lettre au président* » (Fabe, 1997, *Le fond et la forme*, Shaman) ; enfin « *Pour parler au Président pas besoin de faire de leit' / Si j'puis me per-e-mett' qu'il aille se faire mett' / J'suis jeune de banlieue et fier de l'êt* », Salif (2001, *Fransensemble Chacun pour soi*, IV My People / Sony music, « Notre vie s'résume en une seule phrase (Street is watching) »). On voit le lien entre toutes, et surtout le lien de toutes avec la chanson de Vian : il s'agit bien d'un genre qui s'instaure progressivement dans le patrimoine de la chanson, celui des *lettres au Président*.

« Le déserteur » renoue avec une tradition chansonnière d'appels à la désertion des conscrits, vivace tout au long du XIX^e siècle⁷ ; il fonctionne comme le modèle à partir duquel s'articulent les autres. L'élément central retenu est pourtant celui de lettre au Président, et non de désertion ; contingence historique d'abord : si le service militaire a désormais disparu, il reste un certain nombre de choses à dire à son Président. Plus profondément, l'élément de Lettre au Président ressort des usages qui ont été faits du modèle : dès 1969 Sardou, tout en restant dans un cadre militaire, fait fi de la normativité supposée du modèle pour n'en retenir essentiellement que l'adresse au Président. Alors « *Le déserteur* » devient une ressource pratique pour dire des choses (tendanciellement critiques) à son Président. Parmi celles-ci peut figurer le motif de la désertion, mais ce n'est qu'une possibilité de réalisation particulière d'un mécanisme chansonnier plus général. En poursuivant l'explicitation formelle du genre : l'enjeu sociologique réside dans la problématisation de l'adresse. Lettres « au » Président certes, mais elles ne lui sont pas en dernière instance véritablement adressées puisque chaque chanson configure comme destinataire effectif l'ensemble de ses auditeurs : ses publics potentiels actualisés à chaque diffusion.

Formes de pavés jetés dans l'espace public, ces Lettres ne gardent que peu de choses de l'intimité ordinaire de la relation épistolaire ; elles convoquent un colloque de témoins qui peut, virtuellement au moins, s'étendre à l'humanité entière. Elles connaîtront de fait des destins différents : la chanson de Vian fut 7.C'est dire d'emblée la limite de la présente étude, traçant pour ce genre une chronologie débutant en 1954. Son histoire plus complète reste à faire, mais dépasse le présent propos.

par exemple partiellement traduite en anglais, ce qui a étendu son audience au-delà de la seule francophonie (Brunschwig, Calvet, Klein 1981 : 129-130). En d'autres termes : si Vian avait vraiment réalisé une lettre, elle serait adressée au Président ; la chanson, en tant que telle et dans son format de publication, s'adresse à tous ceux qui l'entendent. Dans ce cadre, le point à déterminer est le statut dévolu au destinataire – la participation requise de sa part. En tant que parole adressée, le système des déictiques de personnes consiste en un « je / vous (ou tu) » (chanteur / Président), auquel il faut joindre le destinataire effectif : les auditeurs. Leur mode de participation fluctue entre l'extériorité (si les auditeurs sont représentés par un « ils » ; ils doivent alors occuper la place de tiers : juger entre l'un et l'autre), l'altérité (par un « vous » ; il leur est soumis une demande d'adhésion à la proposition faite par la chanson) et la complicité (par un « nous » ; il leur est proposé de partager la responsabilité de la parole adressée au Président).

2.2. La plainte du déserteur (1954-1983)

Sur ces bases, on se propose d'interroger succinctement chacune des chansons du genre, afin de dégager ses principaux traits et d'en donner à voir l'évolution. La chanson de Vian est une plainte anti-militariste, dont l'appel final (« *Refusez d'obéir, refusez de la faire* » [la guerre]) ressortit de la désobéissance civile dans le contexte de fin de guerre d'Indochine et de début de guerre d'Algérie. Cet appel place explicitement l'auditoire en position d'altérité : il lui est demandé de rejoindre le chanteur dans ses conceptions (et par conséquent dans son acte). La proposition faite par la chanson rejoint le *topos* de l'errance (« *J'irai sur les chemins [...] je m'endormirai ma vie sur les routes* »), rendue nécessaire par la désertion. L'énonciation peut être qualifiée de deux manières : d'une part une hypercorrection langagière (syllabes décomposées, aucun accent, etc.) au regard d'autres interprétations de Vian ; si dans certaines chansons il devient par son interprétation le rôle qu'il évoque par ses paroles, ici il garde une distance énonciative. Comme s'il s'agissait de faire en sorte que tout soit bien entendu, en éliminant de potentiels parasitages de la communication. D'autre part l'énonciation se déploie sur un ton plaintif, en congruence avec le genre de la chanson : une plainte. De ce modèle, il s'agit

de retenir l'hypercorrection globale de l'adresse ; le rapport d'altérité dévolu au destinataire ; et l'apitoiement sur soi.

La version proposée par Renaud, « Déserteur », s'impose comme continuation du précédent. Elle opère essentiellement un changement de registre de langue (outre, ou en raison du changement de contexte présidentiel) : le Président est vite tutoyé. Il s'agit à nouveau d'une chanson anti-militariste, où l'errance a laissé place à un enracinement en Ardèche, dans un hédonisme post-soixante-huitard à base de chèvres, d'une vieille ferme à retaper et d'une herbe illégale et magique. Sur le plan énonciatif, le ton faussement naïf et simpliste contraste exactement avec l'hypercorrection respectueuse du modèle : forme d'insouciance je-m'en-foutiste et rigolarde. Ici on se moque allègrement des formes, on tutoie ce président-là jusqu'à l'inviter à manger quelques nouilles et « *fumer un pétard* ». Pas d'apitoiement sur soi, la chanson ressortit plus d'une bravade amicale que d'une plainte. L'insouciance énonciative ainsi que la proposition consistent en une simple demande d'existence pour lui et les siens, désengagée du bien commun : « *T'as plus qu'à pas t'en faire et contraindre tranquillos / Tes centrales nucléaires, tes sous-marins craignos* ». Cela correspond à une demande de tolérance pour une sphère privée n'empiétant pas ou de façon minimale la sphère publique. Les auditeurs sont rendus absents à la situation : il leur faut juger de la validité de la demande de reconnaissance.

2.3. Sorties de désertion : se plaindre de l'état du monde (1969-1990)

Michel Sardou, on l'a dit, s'est emparé du modèle en 1969 pour lui insuffler une nouvelle visée : il n'est plus question de dénoncer le service militaire⁸, mais de s'insurger contre l'antiaméricanisme français (et sans doute celui imputé à son Président), qui oublie que des soldats américains sont morts pour la France libre (« *Monsieur le Président de France* »). Il opère cette dénonciation par le truchement de la voix du fils d'un G.I. tombé en France en 1944. Une vingtaine

8. Au contraire serait-on tenté de dire : Sardou se livre à une réhabilitation de la mémoire de ceux qui ont dû faire la guerre. De là à inférer une intuition polémique vis-à-vis de Vian, la chanson ne suffit assurément pas.

d'années plus tard paraît le premier album d'un artiste de rap français : *Y'a pas de problème* de Lionel D, qui contient une chanson précisément intitulée « Monsieur le Président ». Elle entérine la rupture avec l'appel à la désertion, amorcée par Sardou, puisque son but consiste à donner à connaître au Président l'état désastreux du monde afin qu'il en prenne bonne note et cherche à y remédier. Lionel D s'adresse à l'auditeur en tant que co-témoin de la situation du monde : présent au monde mais absent de la situation de la chanson, comme chez Renaud. Son statut est donc celui de juge à qui il appartient de sélectionner la description la plus pertinente du monde : celle oubliée du Président, ou celle désenchantée du rappeur. Retenons de cet épisode initial du rap français la disparition de la thématique antimilitariste, au profit de celle du cahier de doléances délivré au Président : bel et bien désormais *lettre au Président*. Importe également l'inscription délibérée par Lionel D d'une de ses chansons en intertextualité avec une chanson française.

2.4. Raps au Président (1997-2001) : se plaindre collectivement

« Lettre au président », c'est le titre d'une chanson du rappeur Fabre où la tension apitoiement sur soi / provocation se retrouve au cœur du dispositif énonciatif ; et plutôt que provocation, une véritable menace. Le morceau est construit autour d'un premier terme d'une proposition dont l'auditeur attend la continuation logique, qui n'intervient qu'à la fin. En effet dès les premières phrases on entend : « Tu peux m'épier conspirer pire / Espérer voire me virer tirer fuir / Me faire cuire me cuisiner... ». À cet incipit devrait répondre un « mais tu ne peux pas... » ou « mais moi je peux... » qui introduirait l'élément de menace en réponse à ce qui est vécu par Fabre comme abus de pouvoir. Seulement il est sans cesse différé. La complainte garde l'exclusive, mais l'on reste tout du long en attente de riposte ; ici l'apitoiement sur soi est élevé en véritable procédé de victimisation. Les trois couplets développent un certain nombre de griefs qui concernent la politique sociale du Président. Celui-ci est interpellé sur le mode du tutoiement à plusieurs reprises, jusqu'au dernier couplet où la menace se précise, pour s'actualiser sur la chute : « Si tu nous rates on t'rat'ra pas : protège ton dos ». Celle-ci introduit un décalage central vis-à-vis du modèle : la non-violence et l'apitoiement laissent la place à une menace d'agression

physique. En termes d'énonciation, les « tu peux... » reflètent l'impuissance vis-à-vis de celui qui détient le pouvoir, en même temps qu'ils contribuent à porter cette menace latente omniprésente. Pour celle-ci, l'actualisation est violente et glaciale, dénuée de toute émotion : pas la moindre marque de contentement ni de jouissance, simplement la transformation de l'impuissance en un fantasme désabusé de passage à l'acte. Quant au statut de l'auditeur, présent sous la forme « nous », c'est cette fois et jusque dans la menace celui de la complicité : complicité de destin de ceux qui subissent la politique sociale du Président.

Le dernier épisode pour le moment de l'ensemble est un rap de Salif : « Notre vie s'résume en une phrase (Street is watching) ». L'incipit cité, en référence à Vian, insulte le Président sans ambages, ou avec pour seules ambages la grammaticalité ; cela donne la mesure de la suite. La chanson rejoint la description, habituelle dans le rap, de la vie quotidienne dans les grands ensembles des périphéries urbaines - disons la banlieue et tout ce qu'elle connote de misère sociale et affective, et de stigmatisation. À en rester aux paroles on conclurait volontiers à une nouvelle politique de la tolérance, comme chez Renaud, qui serait revendiquée pour les jeunes de banlieue ; l'énonciation ouvre le champ des possibles, par exemple avec l'amplification de l'*ethos* désabusé de Fabre. Notamment, le constat d'impuissance s'accompagne d'une politique-fiction qui prend les traits d'une émeute doublée de l'assassinat du Président : « Voilà pourquoi si ça crame je dis (avec chœurs masculins : oui !) / Si on t'cane je dis (idem : oui !) ». Il n'agit pas pour autant d'un appel à l'action violente, puisque la réalité reprend immédiatement le dessus : « Agir d'une façon nous dégoûte [...] Ya mort d'un président et l'aut' président derrière l'imite ». Cette violence, modalisée (Goffman 1991), est dénoncée pour son inefficacité : l'expérience procurée par la modalisation de l'assassinat prouve l'inutilité de la violence dans la chanson, à plus forte raison dans la réalité. Cette fois la désillusion est totale, et l'impuissance à changer quoi que ce soit dominante⁹. À nouveau

9. De manière générale pour toutes les chansons, plus encore avec celle-ci, la présentation est succincte : elle ne saurait vouloir réduire ni figer en quelques mots le sens des chansons, mais simplement les présenter dans le cadre problématique des âges de la vie. En l'occurrence, conclure de la chanson de Salif une impuissance totale confine au contresens ; nous ne pouvons que renvoyer pour plus de précisions à notre thèse (Pecqueux 2003 : 70-83).

le « nous » désignant l'auditeur rend celui-ci complice du rappeur, et comme le précédent cette complicité n'est pas liée à l'intimité du lien préalable ou pire, comme l'on dit aujourd'hui, au communautarisme : cette complicité ressort de la participation à la chanson, que tout un chacun auditeur peut intégrer.

Au terme du parcours sur ce genre de la chanson, il convient de noter la modification profonde qu'a subie l'acte de parole originel, sur le modèle de la plainte : « Je me plains de devoir faire la guerre » (Vian, Renaud). Avec la disparition du motif de la désertion, cela devient « Je me plains de votre indifférence à notre égard » (nos problèmes sociaux, nos morts pour la France, etc. – Sardou, Lionel D) ; et par l'opérativité du nous-auditeur complice : « *Nous nous* plaignons de votre indifférence à notre égard » (Fabe, Salif). Alors la structure de l'acte de parole initial change radicalement ; l'apitoiement sur soi est remplacé par une plainte collective, qui devient par là menaçante, et qui concerne la sphère sociale voire politique. Bref, nous sommes passés d'une plainte antimilitariste à une plainte sociale collective. Par rapport à la question des âges de la vie, ce genre nous place devant une continuité chansonnière qui traverse un demi-siècle, et dont participent trois rappeurs. Elle est susceptible de connaître une semblable continuité d'écoutes. En ce sens, un tel genre commence à porter de sérieuses brèches dans l'appréhension du rap comme musique de jeunes. Une personne moins jeune, qui écouterait la chanson de Salif par exemple, sans parler d'appétence, pour le moins reconnaîtrait la présence du modèle et ratifierait le genre – ratifierait le rap comme se rattachant à quelque chose de plus ancien que ce qu'il est censé représenter.

3. Une tradition d'interprétation, la tradition réaliste de la chanson française/intérenonciativité

Grâce à l'intertextualité, un genre commun se dégage par tout le jeu de citations et références entre rap et chanson française. Cela dit, l'usage de cet outil se heurte à des limites qui lui sont inhérentes, au regard du but poursuivi. D'une part, si le genre dégage est fondé, la détermination des liens entre la pratique de la chanson française et celle du rap est entièrement laissée à la subjectivité de l'analyste-

herméneute. D'autre part, l'objet de l'analyse, la chanson, n'existe pas uniquement en tant que texte, sinon dans les analyses qui la prennent comme telle, mais en aucun cas dans son mode d'existence qui est sonore ou musical. Dans cette mesure l'intertextualité ne permet pas d'établir des liens qui touchent à la spécificité même de l'objet, mais seulement des liens périphériques par rapport à ce qui constitue le cœur de la pratique du rap. C'est pourquoi il est nécessaire de la compléter par un autre outil d'analyse, qui se focalise quant à lui précisément voire exclusivement sur ce mode d'existence sonore, *l'intérenonciativité*, par lequel on cherchera à inclure le rap comme partie d'une tradition d'interprétation de la chanson française¹⁰.

3.1. À l'écoute du rap comme événement articulatoire

D'une manière générale, l'intérenonciativité représente un outil dont le but est de comparer entre elles différentes énonciations, selon un critère précis qui porte sur l'élément énonciatif à prendre en compte. Cet élément, potentiellement changeant, est défini suivant les objets et les objectifs de l'analyse et sa pertinence pour une comparaison. Si cette définition large offre l'avantage de pouvoir adapter l'intérenonciativité à différentes pratiques, culturelles ou non, qui utilisent le langage comme ressource déterminante, on se contentera ici de l'appliquer aux liens entre chanson et rap. Selon la définition de la chanson (en toute généralité s'entend) retenue, celle-ci correspond à la résolution d'une équation entre d'un côté des paroles proférées, et de l'autre un support mélodique. La chanson comme objet d'analyse apparaît ainsi dans l'espace de congruence entre la profération des paroles et l'exécution musicale. Elle prend par conséquent les traits, pour l'analyste, d'un phénomène ou événement d'abord sonore ; et pour celui qui n'est pas musicologue : d'un phénomène ou événement d'abord *articulatoire*.

Il est postulé là qu'au lieu de ne chercher qu'un sens, il faille aussi poser des questions à l'événement articulatoire en tant que tel. Cela permet de disposer de données précises et objectives sur un rap en tant que chose chantée : sur

10. Pour une présentation plus détaillée de ces pistes, voir Pecqueux 2005b.

l'événement qu'il constitue, par rapport à d'autres événements du même type, afin de rendre possibles des comparaisons et ne plus tenir le rap dans un espace de spécificité intégrale. La perspective porte alors sur ce que Peter Weeks nomme, pour fonder son ethnométhodologie de la musique et en transposant l'expression de Garfinkel, « *heard-but-unnoticed* » (Weeks 2002 : 364) : c'est-à-dire ce que de fait nous entendons, mais auquel dans l'attitude ordinaire nous ne prêtons pas véritablement attention. Dans ce cadre, l'internonciativité intervient comme outil pour comparer entre elles des paroles proferées, articulées d'une certaine manière. L'énonciation se définit alors comme réalisation vocale. Cet outil offre des pistes pour répondre aux questions que l'on peut se poser vis-à-vis d'un tel objet émergent - quel type d'événement sonore fait d'un rap un rap, quel traitement doivent subir les paroles dans leur proferation pour être dites « rappées » ? Et cet événement peut-il être rattaché à d'autres pratiques chansonniers, ou émerge-t-il tout droit du Bronx (du moins d'une certaine tradition afro-américaine) ?

3.2. L'internonciativité à l'épreuve de deux exemples

Un premier exemple pour mettre en pratique cet outil prend place aux débuts du rap en langue française ; il s'agit de « Wake up », chanson du premier album du groupe IAM (1991, ... *De la planète Mars*, Labelle Noir). L'intérêt tient au fait qu'on y entend un des deux rappers interpréter sa partie en anglais, et l'autre en français. Cette chanson offre l'occasion d'entendre l'interprétation concurrente de deux langues différentes¹¹. L'internonciativité sert alors à comparer l'économie articulatoire chansonniers dans l'interprétation de deux langues différentes. La partie en français est entièrement décomposée : chaque syllabe est prononcée dans toute son étendue théorique (ou scripturale) - telle qu'elle existe à l'état graphique. Par exemple, « *Les religions se veulent apôtres de la paix* », alors que dans une réalisation vocale plus relâchée cela pourrait donner : « Les r'ligions s'veulent apôtr' d'la paix ». La partie en anglais quant à elle se trouve précisément parcourue de ces ellipses syllabiques fortement implantées dans la langue et la chanson anglo-

11. On percevoit aussi le lien avec le modèle américain, qu'il ne s'agit pas de nier.

saxonnes : « *wouldn't [...]* *don't [...]* *she's [...]* *you're [...]* *can't [...]* » (à la place de *would not, do not, she is, you are et cannot*). Le même rappeur, qui articule ainsi en anglais, n'en pratique pas moins dès qu'il le fait dans sa langue une interprétation totalement décomposée. Comme son comparse, il rappe « je suis » et « je te dis » au lieu de « j'suis » ou « j'te dis » - ainsi que le feraient leurs homologues et supposés modèles américains, dans la mesure où cela correspondrait à la transposition en langue française des ellipses présentes en anglais. IAM n'est pas le seul groupe de rap français à articuler de la sorte : il s'agit de la seule façon de rapper en français à cette époque pionnière. Il en résulte que les rappers français, en décomposant strictement toutes les syllabes qu'ils prononcent, ne suivent pas le modèle américain d'interprétation langagière, où elles sont nombreuses à être avalées. Ils suivent par contre le modèle dominant entre les années 80 et 90 d'interprétation chantée de la langue française : celui de la chanson française.

Un second exemple figure dans l'une des deux seules compilations de reprises par des rappers, reprises justement de chansons françaises. L'utilisation de l'outil dans ce cas consiste à comparer, à travers l'interprétation de paroles identiques, les diverses économies articulatoires à l'œuvre. On se limitera à une chanson suffisamment significative, en l'occurrence : « Mourir pour des idées » de G. Brassens, reprise par le groupe de rap Boogotop (in *L'hip-hopée : la grande épopée du rap français vol. 1*, 2000, Blackdoor records / Emi¹²). Si dans les autres reprises du disque on assiste souvent à des actualisations lexicales de la part des rappers, ici rien de tel : un lexique contenant entre autres « boute-feux », ou des imparfaits du subjonctif, demeure tel quel. Ces éléments sont, étonnamment peut-être, parfaitement assumés par le groupe de rap. Par contre, il ne leur est pas possible de prononcer comme Brassens « ne l'avoir » : il leur faut avaler une syllabe (une voyelle) pour articuler « n'l'avoir ». Le même processus est à l'œuvre pour « dessus » qui devient « d'ssus », « me convaincre » « m'convaincr' », etc.. Ce fait énonciatif aiguise l'attention : si des expressions et tournures surannées ne posent pas problème outre mesure aux rappers, certaines articulations, oui. En quoi

12. C'est une compilation de reprises de différentes chansons du patrimoine français, plus ou moins récentes ; l'autre est consacrée à celles de Renaud (*Hexagone 2001 ... Rien n'a changé*, 2001, Virgin).

en 2000, contrairement à ce qu'il se passait aux débuts du rap en France, on ne suit plus forcément le modèle d'interprétation de la chanson française. D'autant plus : ce sont les mêmes (types d') articulations que les rappers décomposaient entièrement en 1991, et dont ils ont besoin d'avaler certaines syllabes en 2000. Est-ce à dire que les rappers se seraient tout d'un coup mis à reproduire leurs homologues américains, et qu'il n'existerait plus, dans la chanson française, de précédent auquel ramener cette nouvelle technique du corps chantant ? À confronter les données recueillies à travers ces deux exemples, on doit pouvoir pousser la comparaison plus loin.

3.3. De l'histoire du rap à celle de la chanson française : le rap dans la tradition réaliste

L'analyse de l'économie articulatoire, outre qu'elle permet de suivre l'histoire de la pratique du rap en France¹³, doit servir à reprendre à nouveaux frais celle de la chanson française. En effet, en continuant à se montrer attentif aux liens entre les interprétations articulatoires dans le rap et dans d'autres genres de la chanson française, on peut se risquer à rattacher le rap à une tradition de la chanson — *sa tradition réaliste*. Cela est rendu possible si l'on admet que la tradition ne se transmet pas uniquement par un corps explicite de doctrines, mais également par certains gestes et énonciations, comme invitent à le concevoir certains anthropologues¹⁴.

13. À partir de l'exemple d'IAM (1991), et en prenant appui sur celui de Boogotop (2000), on peut brosser à grands traits une histoire du rap français par la prise de l'interprétation langagière. On utilise l'interconciativité cette fois pour comparer entre elles les différences articulatoires entre les praticiens à différentes époques du rap français. Cela permet de montrer comment l'interprétation du rap s'est progressivement affranchie du modèle qu'elle suivait au départ, la chanson française, pour ne plus désormais donner à entendre qu'un langage dont un certain nombre et un certain type de syllabes sont systématiquement avalées. L'époque charnière, au cours de laquelle se sont au fur et à mesure pratiqués et stabilisés les changements articulatoires, fait entrevoir comment une nouvelle pratique, éprouvée par quelques-uns, devient la technique du corps constitutive du rap français.

14. Voir Goody 1979, et tout particulièrement Boyer 1984, pour qui la tradition constitue un « *genre énonciatif* ». On peut en outre renvoyer aux travaux de Jean-Louis Fabiani sur les usages de Comte dans la sociologie française actuelle, qui ne se mesurent pas au nombre de citations à son œuvre, mais à la permanence de certains gestes ou questionnements, ce qu'il appelle « *tradition latente* » (Fabiani 2001).

Dans le cadre chansonnier proposé, si l'on admet que l'interprétation décomposée pratiquée au début par les rappers correspond au modèle dominant d'interprétation langagière alors en vigueur dans la chanson française, il faut voir que l'interprétation pratiquée ensuite, avalant le plus de syllabes possible, ne constitue pas pour autant une irruption totalement inédite dans l'histoire de cette chanson. Elle entre en résonance avec d'autres pratiques, plus ou moins anciennes. Au plus près : Renaud, apparu sur la scène publique en gavroche ; un peu plus loin : Bobby Lapointe, pour des raisons différentes, sans doute plus « littéraires » ; plus loin encore, où l'on retrouve d'autres gavroches : Arletty, Fréhel, Aristide Bruant, Yvette Guilbert, Montéhus, etc.. C'est-à-dire ces interprètes qui forment une certaine chanson française d'entre-deux-siècles, dite « populaire », « sociale » et/ou « réaliste », face à laquelle se développe une autre chanson, dite « poétique » pour sa part¹⁵.

Du temps de la chanson réaliste, il s'agit du mode articulatoire commun et courant, qui se serait même étendu à d'autres pratiques culturelles¹⁶. À partir des années cinquante, et à quelques exceptions individuelles près, il disparaît de l'espace chansonnier. Il se retrouve collectivement à nouveau investi, à la fin du XX^e siècle, par ceux qu'on n'attendait peut-être pas : les rappers. S'ils n'ont sans doute pas eu un accès direct aux productions antérieures citées, ils n'en prolongent pas moins leur style d'interprétation chansonniers. C'est là qu'intervient de manière décisive le lien entre tradition et énonciation afin de pouvoir inclure les rappers dans cette chanson réaliste. Cela peut passer par une forme de dialectique *in absentia / in presentia* : par exemple les rappers connaissent bien Renaud, qui cite volontiers ces mêmes Bruant et Fréhel. Dès lors Renaud rend d'une certaine manière présente aux rappers cette tradition réaliste

15. L'opposition peut paraître binaire. D'une part, au regard des réalisations vocales, elle s'avère opératoire. D'autre part, il s'agit avant tout d'une proposition, programmatique, pour retracer sous l'angle des pratiques vocales l'histoire de la chanson française : elle nécessite une enquête autrement documentée.

16. Au moins le théâtre : Michel Bernardy s'indigne dans son manuel de diction contre certaines tendances datant précisément du début du XX^e siècle. Des acteurs, « *sous prétexte de vérité* », auraient alors pratiqué de telles économies articulatoires ; il cite cet alexandrin : « *Titus en m'embassant m'am'na d'avant vous (!)* » (Bernardy 1986 : 118).

(au moins par son *ars chanssonier*), qui leur était absente et qu'ils n'auraient eu si cette tradition peut être à juste titre qualifiée de réaliste, cela ne tient pas tant à ses contenus ou thèmes de prédilection (ce pour quoi elle semble avoir été originellement qualifiée comme tel), que justement au langage donné à entendre. C'est en ce sens que l'on comprend le reproche de « *véritisme* » adressé par Bernardy (1986) aux acteurs qui articulaient tels des chanteurs, ou (c'est notre argument) *tels des acteurs sociaux ordinaires*.

En effet ce langage se rapproche beaucoup plus, et plus systématiquement, d'une situation quotidienne et banale de pratique langagière, que le langage des productions de l'autre tradition, dite « poétique » – dans cette perspective, que l'on peut qualifier d'officielles (relations commerciales, hiérarchiques, scolaires, etc.), un langage dont certaines syllabes sont avalées ; c'est en ce sens que la tradition de la chanson que les rappers réactivent rend un usage du langage réaliste, et l'autre, artificiel. Cette façon d'articuler la langue ne s'assimile pas, du moins essentiellement, à un marqueur social : elle montre moins une origine sociale qu'une *nonchalance énonciative* (Hoggart 1970) qui, dans la société française contemporaine, semble relativement largement socialement admise pour les conversations ordinaires. C'est pourquoi en outre l'épithète réaliste a été préférée à celle de populaire. Au terme de ce parcours, l'interénonciativité représente bien l'outil qui fait porter l'analyse d'une activité vocale sur ce qui lui est propre, et qui permet en l'occurrence de rattacher rap et chanson française dans une même tradition d'interprétation. Il reste à conclure sur ce que cette tradition nous dit à propos des usages et des âges du rap : ce qu'elle nous apporte par rapport à un prescripteur comme musique de jeunes.

4. Vers une continuité à travers les âges des écoutes du rap

Récapitulons : les praticiens et les auditeurs de rap sont déjà quadragénaires pour quelques uns, trentenaires pour un certain nombre ; et certes, adolescents pour d'autres. Un genre en commun avec la chanson française, qui s'origine chez Vian, voire plus loin, a été dégagé ; en outre, on vient de le voir, une tradition d'interprétation commune. Au total, muni de ces données, nous n'avons plus aucune raison objective pour parler encore de musique de jeunes, sinon à la laisser cloisonnée, ce qui semble pour le moins socialement dommageable. Puisqu'il prolonge une tradition de la chanson, le rap français n'apparaît plus exclusivement comme calqué d'une culture nord-américaine, ni surtout comme culture de jeunes. Au contraire, en investissant cette tradition, il offre des prises d'écoute et d'intérêt potentiels pour toutes classes d'âge. L'interénonciativité permet ce décloisonnement, en établissant que pour la part essentielle de sa pratique, le rap ressortit de la chanson.

Le rap français devient ainsi une culture partageable, et non plus confinée à certaines catégories préétablies et immuables d'auditeurs¹⁸. Si ce genre est susceptible de constituer une occasion de débat, plus simplement de contact entre les générations, cela passe sans doute par des écoutes conflictuelles voire contradictoires ; mais par de véritables écoutes, en lieu et place de l'opposition actuelle entre écoute et non-écoute. La barrière à l'écoute qui demeure est énonciative, et non lexicale comme le suppose l'entrée par le verlan. Il s'agit de la nonchalance évoquée, qui résulte aussi bien des ellipses syllabiques que du tutoiement systématique de l'auditeur, de la tonalité vocale, du registre de langage, etc... Cette nonchalance doit être ratifiée par l'auditeur, et on comprend aisément que chacun ne l'accepte pas forcément pour soi. Cela dit, une telle distinction énonciative correspond peu ou prou à celle qui dominait l'esprit cabaret d'entre deux siècles dans lequel s'est épanouie la tradition réaliste de la chanson française.

17. Il ne s'agit pas d'une qualification péjorative : cette façon de décomposer toutes les syllabes conduit simplement à camper des personnages dont le langage est artificiel, au regard de celui employé au quotidien, tel le déserteur de Vian.

18. Pas plus que l'âge, les catégories sociale ou ethnique d'origine supposée ne forment des indicateurs probants, en tous cas pas des indicateurs que des statistiques auraient corroborés.

Le but, à travers ces pages, ne consiste pas à chercher ou reconstituer des ancêtres du rap. Les acteurs le font très bien, en donnant généralement d'autres noms ou genres musicaux, qu'il n'est pas question de remettre en question. Il s'agit plutôt de montrer que cette pratique culturelle intervient dans une continuité objective (celle de l'interprétation langagière), et que celle-ci autorise l'ouverture de l'horizon du rap à d'autres écoutes. Je me permets ces quelques mots pour finir : j'ai grandi enfant avec le rap que mes grands frères m'obligeaient à écouter ; adolescent j'ai appris à l'aimer ; aujourd'hui je continue (avec la faiblesse de me considérer adulte), même si mes recherches à son sujet provoquent parfois quelque surdose ; aujourd'hui, encore, j'oblige mon fils à l'écouter, même s'il m'empêchera sans doute dans quelques années de lui faire subir un tel préjudice. Même alors, l'écoute du rap aura de fait, à travers cet exemple au moins, traversé plusieurs âges, surtout si l'on considère que pour que mon grand-père comprenne mon travail, il a bien fallu lui faire écouter un peu de rap.

Bibliographie

- BERNARDY Michel**, 1988, *Le jeu verbal. Traité de diction française à l'usage de l'honnête homme*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube.
- BOYER Pascal**, 1984, « La tradition comme genre énonciatif », *Poétique*, 58 : 233-251.
- BRUNSCHWIG Chantal, Louis-Jean CALVET, Jean-Claude KLEIN**, 1981, *Cent ans de chanson française. 1880-1980*, Paris, Ed. du Seuil.
- DONNAT Olivier** (dir.), 1998, *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*. Paris, La Documentation Française.
- FABIANI Jean-Louis**, 2001, « La tradition latente. À propos des usages de la philosophie comtienne de la science dans l'histoire de la sociologie française » in : Jean-Louis Fabiani (dir.), *Le goût de l'enquête. Pour Jean-Claude Passeron*. Paris, L'Harmattan : 389-416.
- FUMAROLI Marc**, 1999, *l'état culturel. Essai sur une religion moderne*, Paris, Librairie Générale Française.
- GLEVAREC Hervé**, 2003, « La place et la conséquence de la radio dans l'univers culturel et social des jeunes » in : Olivier Donnat et Paul Tolia (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Vol. 2 [CD-ROM]. Paris, Presses de Sciences Po : 85-92.

- GOFFMAN Erving**, 1991, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Ed. de Minuit.
- GOODY Jack**, 1979, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Paris, Ed. de Minuit.
- PASQUIER Dominique**, 2003, « Des audiences aux publics : le rôle de la sociabilité dans les pratiques culturelles » in : Olivier Donnat et Paul Tolia (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Vol. 2 [CD-ROM]. Paris, Presses de Sciences Po : 109-116.
- PECQUEUX Anthony**, 2003, *La politique incarnée du rap. Socio-anthropologie de la communication et de l'appropriation chansonniers*, thèse de doctorat de sociologie, Paris/Marseille, E. H. E. S. S.
- 2005a, « La violence du rap comme katharsis : vers une interprétation politique », *Copyright volume!*, 1 : 55-70, sous presse.
- 2005b, « Le rap comme prolongement de la tradition réaliste de la chanson française. Pour un outil d'analyse, l'interénonciativité », *Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiologie La sémiotique des âges de la vie*, [CD-ROM], Lyon, à paraître.
- TODOROV Tzvetan**, 1978, *Les genres du discours*, Paris, Ed. du Seuil.
- 1981, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique (suivi de Écrits du cercle de Bakhtine)*, Paris, Ed. du Seuil.
- WEEKS Peter**, 2002, « Performative Error-Correction in Music: A Problem for Ethnomethodological Description », *Human studies*, 3 : 359-385.