



HAL
open science

Et je te la fais en version courte... ou du recueil des paroles à rire chez les musiciens

Eliane Daphy

► **To cite this version:**

Eliane Daphy. Et je te la fais en version courte... ou du recueil des paroles à rire chez les musiciens. Paroles à rire, Journées d'études proposées par le Centre de Recherche de l'Oralité (CRO-INALCO) et le Laboratoire d'Anthropologie Urbaine (LAU CNRS UPR34), sous la direction d'Eliane Daphy et Diana Rey-Hulman, INALCO, Paris, 1997, Paris, France. pp.21-39. halshs-00003245

HAL Id: halshs-00003245

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003245>

Submitted on 9 Nov 2004

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.

«Et je te la fais en version courte...»
ou du recueil des paroles à rire chez les musiciens

Éliane DAPHY

Les professionnels de la musique, musiciens et techniciens, sont de grands amateurs de paroles à rire et ils ont d'ailleurs semblé apprécier mon projet d'étudier cette littérature orale¹. Pourtant, l'usage du magnétophone leur paraissant inapproprié, je n'ai pu enregistrer le corpus *in situ* et en ai donc été réduite à une collecte *hors contexte*.

Mon souhait d'étudier les paroles à rire me confronte donc à deux options possibles d'enquête, apparemment contradictoires : soit je participe aux moments d'échange collectifs (ce qui me permet de comprendre le fonctionnement et le sens des paroles à rire, mais pas de constituer un corpus rigoureux), soit je collecte hors contexte, magnétophone à l'appui, des récits «pour l'ethnologue». Car raconter des histoires à rire au micro de l'ethnologue, cela n'a rien à voir avec les conditions habituelles d'énonciation. Une conséquence possible de ce décalage pour le conteur est la «panne» d'inspiration. Par ailleurs, lorsqu'un musicien accepte de confier à mon magnétophone les récits facétieux du métier, il commence presque toujours par cette formule rituelle «Et je te la fais en version courte», se contentant alors de dire le récit sous une forme condensée.

¹. Un grand merci à Yves Delaporte, Liliane Kuczynski et Marie Percot pour leur lecture attentive et leurs suggestions judicieuses. Merci à tous *ceux du métier*, techniciens et musiciens, qui me transmettent leurs blagues.

Cette résistance au magnétophone pose question, d'autant qu'elle provient de professionnels qui en maîtrisent le fonctionnement, et acceptent généralement bien volontiers son utilisation par l'ethnologue. Que signifie alors cette attitude ? Est-elle due aux fonctions des paroles à rire ? À leurs contenus ? À leurs contextes ? Et comment influe sur les matériaux récoltés – et donc sur leur analyse – le fait de travailler sur un corpus spécifique de l'oralité sans pouvoir l'enregistrer en contexte ?

En préambule, il convient de fournir quelques précisions rapides sur le terme adopté ici. Nous reprenons à notre compte le renversement théorique proposé par Christian Bromberger qui suggérait de dépasser la typologie classique considérant les récits facétieux comme un genre mineur « En balayant d'un revers de main ce qu' [ils] nous disent de l'identité » [1986 : 86]. Par ailleurs, ce terme de paroles à rire offre l'avantage d'insister sur les conditions de production des récits (l'oralité) et d'éviter l'impasse de la classification, en englobant dans un terme unique différents genres de tradition orale provoquant le rire – blagues, histoires drôles, plaisanteries, anecdotes, contes satiriques, récits facétieux, devinettes, jeux de mots... Sa seule limite est l'inscription dans le champ du *texte*,

« Segment plus ou moins fixé de paroles qui n'est pas communication quotidienne et donc usage strictement pratique du langage » [Fabre & Lacroix 1974 : 90].

Le métier de musicien

« C'est toujours comme cela depuis la nuit des temps, c'est pas un métier comme les autres », affirment les musiciens professionnels, qui ne se définissent ni par leur spécialisation musicale (classique, jazz, variétés...), ni par la fonction exercée dans la chaîne de production (auteur, compositeur, arrangeur, interprète...), mais avant tout comme des « professionnels » qui perçoivent la totalité de leurs revenus de leur pratique musicale. L'identité collective et les critères d'appartenance à « la grande famille de ceux qui font le métier » sont partagés par tous : chacun sait qui est du métier, et qui n'en est pas [Daphy & Raveyre 1988, 1989].

Tout en formant un ensemble homogène, le groupe est segmenté en de multiples sous-ensembles (« clans », « circuits » en langue de métier), fondés sur l'instrument, le genre musical, la place occupée dans la division du travail (création/interprétation / disque/spectacle) et le statut du travail (salariés/au noir / intermittents/permanents). Précisons encore que la mobilité et la polyvalence sont la norme du métier de musicien. Le travail est réalisé par des équipes éphémères réunies autour d'un projet précis (spectacle, disque), dont les membres se séparent une fois la production terminée. Chaque opération donne lieu à de nouvelles

combinaisons, ce qui amène les musiciens à collaborer dans des équipes «Jamais pareilles, toujours avec les mêmes».

Les paroles à rire, une tradition négligée

J'ai évoqué ailleurs l'importance d'une langue commune pour l'identité professionnelle, et la nécessité pour l'ethnologue «d'apprendre à parler métier», ce qui permet à la fois de communiquer sur le terrain et de comprendre la culture [Daphy 1994]. Le «Parler métier» des musiciens¹ comporte des éléments techniques (lexiques du solfège, de l'acoustique...), mais également des récits traditionnels, dont font partie les paroles à rire. Celles des musiciens français n'ont encore donné lieu à aucune recension systématique², mais certains éléments d'observation permettent de mesurer leur ancienneté et de confirmer le point de vue des professionnels selon lequel ces blagues seraient «Une tradition aussi ancienne que le métier», ayant parfois traversé les générations.

Ainsi, l'ouvrage d'Émile Gouget, *Argot musical et curiosités anecdotiques et philologiques* [1892], où le préfacier Louis Gallet³ évoque «Le chapelet d'anecdotes et de réflexions drôles, telles qu'il s'en échange à l'orchestre, entre musiciens en belle humeur», ne consigne en entier aucune de ces histoires.

Ainsi, le récent *Argot des musiciens* [Roussin, Juteau & Bouchaux 1992] qui fait de nombreuses allusions à des blagues (sur les remplaçants, les contrebassistes, les batteurs...).

Ainsi encore, Sacha Distel, me racontant des blagues qu'il dit tenir du frère de sa mère, le chef d'orchestre Ray Ventura, qui lui-même les tenait de son professeur de piano.

Au fil de ses lectures, un amateur curieux des mœurs et coutumes du spectacle trouvera de multiples références éparses aux paroles à rire des musiciens, dans les écrits journalistiques ou romanesques (chez Colette par exemple), ou dans les récits de vie et mémoires des célébrités du spectacle dont certains datent du XIX^e siècle (Berlioz⁴, Maurice Chevalier, Line Renaud, Johnny Hallyday...). Autant d'exemples qui attestent que ce répertoire comique est une composante ancienne du folklore des musiciens.

1. Que Van Gennep [1908] nomme la «Langue spéciale». Sur la langue spéciale des musiciens et techniciens du spectacle, voir Daphy [1997].

2. À la différence de celles des musiciens américains, dont la folkloriste Nancy Groce [1996] a publié en partie le répertoire, voir son article dans cet ouvrage.

3. L'ouvrage de Gouget n'est pas recensé par Van Gennep, dans le *Folklore des occupations et des métiers* [Van Gennep 1938 : 863-879].

4. Merci à Lothaire Mabru de m'avoir signalé cette référence.

De multiples fonctions

Une partie importante de ces paroles à rire traite des musiciens, de leurs caractéristiques, de leurs pratiques et de leurs conditions de travail. Ces thèmes forment un discours réflexif susceptible d'informer sur la conception qu'ont les musiciens de leur métier. En outre, un aspect passionnant de ce répertoire est qu'il suscite de nombreuses interprétations, «*commentaires métafolkloriques*» selon Alan Dundes [1966], fort utiles pour comprendre en quoi ces paroles à rire font sens pour le groupe.

À titre d'exemple pour illustrer la richesse de ces commentaires, voici un extrait enregistré dans un café, où je collectais le répertoire d'un guitariste. Nous fûmes rejoints par un batteur, narrateur réputé, qui passait par là. Celui-ci évoqua alors l'histoire suivante (en version courte) :

C'est un batteur qui en a marre qu'on se moque des batteurs, et qui décide de devenir guitariste. Il s'enferme chez lui et s'entraîne pendant des mois dans le plus grand secret. Un jour, il sort de chez lui pour acheter des cordes, et il passe sa commande : «*Je voudrais un jeu de cordes de guitare*». Le vendeur lui répond : «*Mais vous êtes batteur, vous*». «*Comment l'avez-vous deviné*» s'étonne le batteur-qui-veut-devenir-guitariste. «*Parce que moi, je suis quincaillier, et que les cordes de guitares ne s'achètent pas dans les quincailleries*».

Puis nous nous mîmes à échanger des commentaires autour de l'histoire et des circonstances où la blague avait acquis une saveur particulière. Extraits :

C'est pas facile, batteur. Bon d'accord, on les entend bien, mais eux, ils n'entendent qu'eux, ils entendent pas le chanteur, alors quand le chanteur saute une mesure, hein, comment ils font, les batteurs. Car faut les comprendre, les batteurs, on croit toujours que c'est eux qui donnent le tempo, mais non, ils doivent suivre les chanteurs [...]

Eh bien. Non, vouloir acheter le matos dans une quincaillerie, c'est pas forcément débile. Comment il fait, un guitariste, quand il n'a plus de cordes et qu'y a pas de magasins de musique. Hein. Il est foutu. Les batteurs, eux, c'est les rois de la bricole, et si il va dans une quincaillerie, le batteur de l'histoire, qui te dit que c'est juste parce qu'il est con. C'est une analyse de guitariste, ça. Et alors, le batteur-qui-voulait-devenir-guitariste, eh bien il va acheter du fil de fer, pour les faire lui-même, ses cordes de guitare, et ça, hein y a aucun guitariste assez malin pour avoir l'idée de le faire [...]

Ça me fait penser... J'en ai entendu une autre, c'était Gilbert Montagné [chanteur aveugle] qui voulait acheter une batterie, alors il allait aux Galeries Lafayette, il se trompait de rayon, et il essayait des casseroles.

Entre autres fonctions¹, les paroles à rire ont celles de réguler les conflits, de détourner la colère, de verbaliser les «*galères*», bref, de «*parler de choses graves, en faisant rire ceux qui les écoutent*» [Clastres 1974 : 113]. Les paroles à rire posent en outre une frontière entre les uns et les autres, et jouent ainsi un rôle

1. Comme le montrent aussi d'autres auteurs dans cet ouvrage (cf. en particulier Duval et Torres).

d'intégration au groupe et d'exclusion de l'étranger qui ne peut les décoder et en rire. « Tu es nouveau dans le métier » réplique-t-on au musicien novice qui a réclamé des explications à propos d'une blague dont il n'a pas saisi le comique. Cette double fonction est bien identifiée par les musiciens professionnels eux-mêmes, tels les auteurs de *l'Argot des musiciens* qui écrivent :

« La fonction de ce langage [...] est avant tout d'être cryptique, aussi bien face au novice qui devra faire ses preuves, qu'au non-musicien – public ou entrepreneurs de spectacle en tout genre – mais elle vise aussi [...] à pallier la monotonie d'un travail répétitif (alors même que l'on doit donner, soir après soir, l'illusion de la spontanéité, du plaisir et de la nouveauté) et souvent dans des conditions difficiles. » [Roussin, Juteau & Bouchaux 1992 : 11-12].

De plus, les paroles à rire ont aussi une fonction pédagogique, souvent utilisée dans la direction d'orchestre ou dans la transmission de savoirs. Il m'est ainsi arrivé lors d'entretiens que mon interlocuteur réponde à une question directe¹ par des allusions à des blagues ou par des anecdotes [Daphy 1994].

Circonstances naturelles d'énonciation

Dans leurs conditions naturelles de production², on peut distinguer deux modèles d'énonciation des paroles à rire : le modèle de l'échange restreint (transmission duelle le plus souvent) et le modèle de l'échange généralisé (joute).

Le modèle de l'échange restreint est employé au téléphone³ ou dans les rencontres. Dans ces moments, les musiciens ne se mesurent pas par le biais des paroles à rire, mais ils se contentent d'en échanger une ou deux en passant, en versions courtes, en demandant : « Tu connais la dernière ? » Ce procédé permet à la fois de réaffirmer au passage l'appartenance identitaire commune et le plaisir de la rencontre, et d'enrichir le répertoire. On le verra, c'est le procédé employé pour répondre aux sollicitations de l'ethnologue qui collecte hors contexte. Cette transmission duelle n'exige pas, soulignons-le, d'éclat de rire de l'auditeur : un simple sourire de connivence ou un commentaire appréciatif (« Elle est bien bonne ») suffisent comme réponse.

1. Question le plus souvent mal formulée selon les critères des musiciens, ou portant sur des sujets qu'il ne convient pas d'aborder directement.

2. Pour reprendre l'expression de Nicole Belmont [1997].

3. Téléphoner est d'ailleurs une technique que j'utilise pour la collecte, car depuis qu'ils savent que je m'intéresse aux paroles à rire, certains musiciens avec lesquels je suis en contact régulier ont pris l'habitude de me répéter au téléphone « la dernière » qu'ils ont entendue (en version courte).

Notons que les innombrables ouvrages d'histoires drôles, qui présentent le plus souvent des textes en versions courtes, sembleraient donc répondre à cette fonction de transmission¹ du répertoire.

Dans le modèle de l'échange généralisé, les paroles à rire s'expriment parfois sous la forme de véritable joutes d'esprit. Celles-ci se déroulent généralement pendant le «*Temps contraint*» du travail², lorsque plusieurs musiciens se trouvent réunis, notamment au bar dans des festivals, boîtes de jazz ou émissions de télévision, après les concerts, lors des repas fêtant la «*Sortie*» d'un disque, la «*Première*» (ou la «*Dernière*») d'un spectacle.

Les joutes participent d'une performance collective ritualisée : elles exigent plusieurs participants, qui tour à tour passent du rôle de narrateur à celui d'auditeur. Il s'agit moins d'un spectacle (séparant récitant et public) que d'une expression communautaire qui exige la participation : qu'aucun ne rie à la première blague, et la joute tourne court. Le plus souvent, les musiciens sont debout au bar, dans le brouhaha, la fumée et l'excitation de l'alcool et des «*Points*». Lorsque l'un d'entre eux se lance dans une histoire, le groupe peut s'élargir à l'ensemble des musiciens présents : les auditeurs coupent la parole au narrateur, rient bruyamment, apprécient d'un geste ou d'un commentaire, attisant ainsi la verve du diseur, puis un nouvel orateur prend la parole à son tour :

«*Des procédés d'interventions [...] constituent un stimulant pour l'agent et influencent sa performance*» [Calame-Griaule 1990 : 122].

La performance laisse une grande place aux compétences narratives de chacun. Les conteurs font preuve d'un savoir-faire qui leur permet de sélectionner la blague appropriée aux circonstances. Ce choix parmi le stock disponible n'est pas livré au hasard, mais procède selon une logique propre aux événements. Le plus difficile avec les blagues, disent les musiciens, c'est de ne pas être à côté de la plaque quand on les raconte.

Précisons rapidement les critères d'une «*Bonne*» blague, selon les musiciens. À la différence de ce que démontre Violette Morin dans son article sur l'histoire drôle [1966], l'effet comique des récits – qui est toujours le principal critère d'appréciation – n'est pas uniquement dû dans les joutes à l'effet de surprise de la chute. Plus déterminantes pour le déclenchement du rire sont l'actualisation du récit et la capacité du narrateur à jouer avec le contenu du texte initial, au point de rendre méconnaissable une histoire pourtant très familière aux auditeurs (une «*Grande classique*»). Le plaisir d'une blague n'est pas isolé, et le rire repose sur la

1. Cette remarque peut également s'appliquer aux corpus construits sur les nouveaux moyens techniques de circulation de l'écrit, je pense par exemple au forum d'échanges de blagues sur Internet (cf. l'article de Groce dans cet ouvrage).

2. Je reprends ici le concept de Maget [1962], qui dans le temps de travail distingue les activités de production et le temps contraint (permettant les activités sociales).

connaissance qu'a l'auditoire de l'ensemble du répertoire, auquel il peut comparer la «*dernière*» entendue. Ce qui réjouit alors, c'est donc surtout la qualité de l'interprétation, les variations sur un thème (ce que le conteur ajoute à la «*version courte*»). Soulignons qu'on est bien ici dans le registre du «*métier*», et que les musiciens évaluent une histoire drôle comme ils jugent de l'interprétation d'un «*standard musical*». Un bon narrateur «*blague*» son récit, accomplissant bien ainsi une performance face à un public qu'il lui faut gagner grâce à son talent. Les musiciens emploient d'ailleurs un terme identique, celui de «*faire*», pour l'exécution d'un morceau de musique, d'une chanson, ou d'une blague.

Une des caractéristiques des improvisateurs est de jouer de la situation présente, en introduisant dans les blagues des éléments anecdotiques faisant référence à des événements très précis (ce qui permet d'exprimer indirectement des déclarations affectives, ou des attaques). Ce jeu avec l'implicite fait qu'un détail suffit à identifier le héros réel masqué sous l'anonymat de la blague. Ce procédé d'actualisation du récit permet de comprendre pourquoi, tel soir, les participants d'une joute peuvent rire d'une blague qui la veille semblait les laisser plutôt indifférents, dans des circonstances qui pourtant pouvaient paraître identiques il suffit par exemple que les participants ne soient pas exactement les mêmes, ou qu'un petit motif nouveau ait été introduit dans la narration.

Pour comprendre les causes du rire, il faut donc connaître d'une part le contexte culturel général du métier¹, et d'autre part le contexte événementiel de la joute (ce qui s'est passé avant et autour, par exemple pendant la répétition). Pour comprendre ce qui se dit et ce qui fait rire, il faut donc prendre en compte plusieurs dimensions, y compris le type de relations qu'entretiennent entre eux les différents protagonistes. Aucun sens possible sans cette double inscription temporelle, à la fois dans la répétition d'événements appartenant à la mémoire longue du métier et dans le présent de la performance. Jeu des références, variations des motifs, commentaires des auditeurs le cumul des éléments participe au comique, comme la gestuelle, ces «*gestes à rire*» qui sont partie intégrante de la narration et de l'hilarité qu'elle déclenche le froncement de sourcils du chef d'orchestre pointilleux (doigt tendu vers le musicien fautif), visage extasié du guitariste exécutant son solo (yeux fermés, les pieds cherchant les pédales d'effets)...

1. En particulier le système hiérarchique (entre les interprètes et les créateurs, entre les artistes et les techniciens, entre les instrumentistes...) qui a la spécificité d'être extrêmement mobile au gré des «*affaires*» qu'il trouve, un musicien pourra par exemple être un soir chef d'orchestre, et le lendemain exécutant [Daphy & Raveyre 1988, 1989].

Modèles narratifs

Les éléments du contexte influent également sur la diversité des modèles narratifs. Dans la transmission restreinte, les récits sont (presque) toujours énoncés sous forme de textes brefs (la «*version courte*» précédemment évoquée) dans l'échange généralisé, ils s'avèrent beaucoup plus complexes et plus longs (de quelques secondes à plusieurs minutes), plus riches, plus variables. Comme dans les contes et les chansons, ces variations sont tantôt des emprunts à des formules stables qui circulent de récits en récits, tantôt des improvisations. Les narrateurs peuvent mélanger des éléments provenant de différentes structures narratives types, ou modifier les registres (par exemple transformer une anecdote en blague, ou en devinette).

Les paroles à rire des musiciens empruntent les thèmes du folklore facétieux commun, par exemple le personnage du béotien (bateur ou altiste). Comme l'a montré l'analyse formaliste des contes merveilleux, les caractéristiques des héros peuvent changer (par exemple l'altiste et/ou le contrebassiste du classique deviennent bateur en variétés ou en jazz), et les structures narratives sont relativement stables.

Prenons par exemple cette histoire issue d'un recueil de blagues populaires :

Un Belge a gagné à un concours un instrument de musique à choisir parmi tous ceux exposés chez Paul Beuscher [un célèbre magasin de musique]. Il y va et, après avoir longuement examiné tout ce qui se trouve dans le magasin, il dit au directeur : «*Je hésite entre le cornet à piston rouge et l'accordéon jaune.*» Et le directeur lui répond : «*l'extincteur, je peux vous le donner, mais si vous choisissez le radiateur, il faudra faire venir un plombier...*» [Peigné 1992 : 86].

Il suffit de remplacer «*Belge*» par «*Bateur*» pour que l'histoire devienne une histoire de musiciens. Dans une joute, le narrateur pourra broder sur les raisons qui amènent le héros à changer d'instrument, ou sur l'essai des instruments disponibles dans le magasin, avec gestes et bruitage...

Autre exemple, l'histoire du bateur qui veut devenir guitariste (racontée plus haut) est fondée sur une structure narrative fort répandue (l'erreur involontaire démasquant celui qui croyait avoir réussi à camoufler sa tare). Un bon narrateur ajoutera comme motifs éventuels les motivations du héros, les difficultés de l'apprentissage du nouvel instrument, ou l'énumération détaillée de la commande de cordes (marques, tirants). On retrouve des récits aux structures narratives identiques dans la *Bible de l'humour juif* [Ouaknin & Rotnemer 1995 : 152] qui met en scène un Géorgien qui veut acheter une télévision, ou dans *La grande encyclopédie des histoires drôles*. Autre exemple encore, l'article de présentation du programme du festival de jazz de La Villette (juillet 1997), dans lequel le journaliste reprend une blague qu'il tient d'une grande vedette. C'est l'histoire d'un lion sourd qui mange un musicien virtuose, capable par son jeu de charmer

les animaux les plus féroces. On reconnaîtra dans ce lion un cousin du tigre mis en scène dans une histoire de sourds¹. Un lion (ou un tigre) sourd, c'est donc selon les narrateurs, les variations et les contextes, le héros d'une blague de sourds, de musiciens... voire d'une blague du répertoire commun. En conclusion, peut-on dire qu'il existe un répertoire propre aux musiciens ? En ce qui concerne une partie du répertoire, oui, si l'on entend par spécificité l'usage particulier que font les musiciens d'un répertoire commun ? non, si l'on veut juger de l'originalité des structures narratives (constat banal en matière de littérature orale). On notera cependant l'existence d'un folklore spécifique aux musiciens, dont le comique est fondé sur des dimensions strictement musicales (ou professionnelles), et qui est donc trop particulier pour être consigné dans le répertoire commun.

S'il vous plaît, racontez-moi des blagues

Revenons maintenant au refus d'enregistrement évoqué au début de cet article, et aux deux possibilités offertes à l'ethnologue, l'observation participante ou la collecte organisée, en soulignant que les matériaux diffèrent beaucoup selon les procédés d'enquête.

En observation participante, la collecte est toujours aléatoire. Essayer de provoquer une joute n'aboutit le plus souvent qu'à des remarques comme «Des blagues, ouais, on en connaît, Untel (qui d'ailleurs n'est *jamais* parmi nous ce soir), est particulièrement bon dans le domaine...», puis la conversation roule sur d'autres sujets. Parfois, lorsque toutes les conditions sont réunies, en racontant moi-même une devinette, «ouvre les hostilités» (selon une formule des musiciens), et une belle joute s'installe. Il m'est alors difficile, tant je suis partie prenante dans le rire et tant les blagues s'enchaînent vite, de me souvenir ensuite avec précision des différents récits racontés ce soir-là. D'autant que la nuit est souvent fort avancée, et qu'outre les paroles, se sont aussi échangés de nombreux verres. La participation d'un étranger (tout ethnologue qu'il soit) ne saurait s'accompagner de la consommation de *Vittel Menthe* sans casser l'ambiance. Alors, devrais-je passer outre les réticences des musiciens et imposer le magnétophone ?

Une nuit, accompagnée d'une amie, je vais dans un club de jazz parisien rencontrer un chanteur que plusieurs musiciens m'ont signalé comme un exceptionnel diseur de blagues. Après le concert, il arrive et pose force questions. La méfiance est de règle, et la conversation longue à démarrer. Et puis l'alcool aidant, il narre quelques anecdotes, puis passe aux blagues. «Oh, moi –dit-il modestement– je n'en sais pas beaucoup, il faudrait plutôt demander au chef des cuivres» et aussitôt il nous démontre brillamment qu'il n'en est rien, en nous interprétant avec force détails une variante sur le thème du trompettiste imbécile

1. Rapportée par Yves Delaporte dans cet ouvrage. Cette histoire fait aussi partie du répertoire général, voir par exemple Nègre [1973]547].

qui n'a rien dans le cerveau. Je ris, fais quelques commentaires pour montrer ma connaissance du répertoire et mon appréciation de son talent, et les blagues s'enchaînent. Ni magnétophone, ni carnet de notes – les sortir serait déplacé, et casserait le climat qui s'est installé. À six heures du matin, de retour dans notre domicile, je m'efforce de me remémorer l'enchaînement des blagues, les variantes, les commentaires et je prends quelques notes rapides. La scène semble s'être gravée dans ma mémoire, comment pourrais-je oublier un tel moment d'euphorie ? Le lendemain matin, les notes sont incompréhensibles, les instants vécus si intensément sont impossibles à retranscrire avec précision. Ne surnagent du flou général que quelques structures narratives, des versions courtes que je connaissais pour les avoir déjà entendues de nombreuses fois.

Dans la collecte hors contexte, par exemple lors d'une rencontre formelle avec un interlocuteur (qui en a accepté le principe), j'enregistre des versions courtes. Parfois, le narrateur s'autorise des variations (qui ne font pas partie du récit habituel), ce qui signifie qu'il évalue mes compétences et juge des précisions qu'il doit ajouter à sa narration pour que je comprenne et que je rie. Mais ces motifs supplémentaires sont toujours des informations factuelles (dont l'objectif est de permettre de décoder le récit) alors que dans les joutes, en contexte, les variantes reposent sur la connivence d'informations partagées par tous. On retrouve dans ce procédé ce que Goody nomme un « effet de la décontextualisation ».

« Le narrateur dirige son attention vers l'audience présente [...] ce qui le conduit à une concentration des éléments narratifs, et à l'exclusion d'éléments dont il est moins aisé de se souvenir, déformant la nature de nombreux mythes¹. » [1996 – trad. E. D.].

Une dimension de cette collecte hors contexte mérite d'être signalée. Au fil de mon étude, j'ai été amenée à élaborer une pratique de collecte fondée sur l'échange, qui consiste à présenter un document écrit comprenant des indications ouvertes (versions types, thèmes, ou mots-clés comme « batteur », « chanteuse », « répétition...). Les réactions de mon interlocuteur me permettent de repérer les processus de mémorisation à l'œuvre et les modes de circulation du répertoire – « Celle-là, je la fais, je la tiens de Untel, je l'ai déjà entendue dans telle circonstance, c'est un standard ». Cette méthode paraît pertinente pour éviter un malaise courant dans ce genre de situation, résumé dans l'anecdote suivante :

Euphorie d'un soir de festival dans un gymnase de banlieue. L'alcool coule à flot, les organisateurs ont été généreux, les musiciens commencent à échanger quelques blagues. L'ambiance monte, les rires fusent. J'écoute et je ris aussi, en donnant même parfois quelques éléments de réponses aux devinettes. L'euphorie règne, les paroles à rire s'enchaînent, il faudrait que je m'en souvienne. Je demande alors à un des narrateurs que je connais s'il veut bien me revoir pour me les raconter à nouveau. Il accepte, et rendez-vous est fixé pour le lendemain dans un café de Montparnasse. J'arrive avec mon petit magnétophone. Il ne se souvient pas, il bafouille – « C'est idiot... ».

1. Merci à Jack Goody de m'avoir communiqué cet article.

Remémoration, actualisation et formes des récits

Cette difficulté de remémoration n'est pas réservée aux seuls musiciens placés hors contexte devant un micro, mais comme évoqué précédemment, elle semble concerner également tout collecteur de ce drôle de répertoire.

«S'il vous plaît, racontez moi des blagues», c'est donc à froid une demande absurde, un peu comme si l'on demandait à un musicien de jazz de jouer une improvisation hors contexte. Les blagues, comme les improvisations musicales, «ça ne se commande pas», «on ne les retient pas», on les retrouve dans l'instant, quand on en a l'utilité. Les musiciens sont conscients du problème posé par la remémoration : certains m'ont d'ailleurs proposé d'écrire un scénario (un «filage») avant de les enregistrer, méthode que j'ai en partie adoptée en proposant le document écrit. Mais selon la plupart d'entre eux, la seule manière adaptée pour la collecte de ces histoires est de «entrer dedans». En résumé, on ne peut ni apprendre ni fixer (enregistrer) ces paroles à rire, on doit les pratiquer, les «buer».

Car les paroles à rire n'ont effectivement pas d'existence formelle hors de leur performance : sans la stimulation du contexte, elles n'existent que sous forme de simples canevas narratifs aux structures stables, stockés dans la mémoire, prêts à être actualisés (et, nous l'avons vu, susceptibles d'être transmis). C'est selon cette logique de stockage que procèdent mes transcriptions lorsque je saisis au vol des paroles à rire, en notant rapidement quelques mots.

Comme pour d'autres genres de littérature orale, il n'y a jamais de reproduction à l'identique d'un récit. C'est cette idée d'impossible répétition et de re-création contenue dans toute interprétation qu'expriment bien les musiciens quand ils disent «faire» (une blague ou un morceau de musique). Raconter une blague, l'aménager en fonction des circonstances et du public, c'est se l'approprier. En revanche, entendre (ou lire) une blague hors de son contexte rituel, c'est être en situation potentielle de la stocker pour la redonner ensuite devant un nouvel auditoire : une blague, on la tient (d'un autre), on la retient (en soi) et on la fait (de soi, pour d'autres). Ainsi, si la blague peut avoir une origine («je la tiens de Untel»), elle n'a jamais ni auteur ni propriétaire attribué.

Répéter un récit, comme l'a montré Jack Goody dans *La raison graphique* [1979], c'est toujours le réaménager en fonction des circonstances, des intérêts, des goûts du moment, l'utiliser à des fins différentes (ou même contraires). Pourtant, ce processus de réagencement, de déplacement, de «jeu» qui caractérise toute reproduction varie selon les types de récits oraux :

«[...] les œuvres orales à forme standardisée (les différents genres) sont l'objet d'une transmission récréative (généralisée). Certaines formes, c'est clair, sont plus génératives que d'autres, et donc leurs produits plus variables.» [Goody 1979 : 208-209].

Les paroles à rire des musiciens peuvent donc être considérées dans leur majeure partie comme des formes génératives à l'extrême. En revanche, les devinettes sont moins flexibles. En voici quelques exemples

Q Quelle est la différence entre une groupie et un batteur

R C'est pareil, ils fréquentent tous les deux des musiciens.

Q Un homme perdu dans le désert croise deux artistes, un bon et un mauvais, auquel doit-il demander sa route

R Au mauvais, car un bon artiste est forcément un mirage.

Q Quelle est la différence entre un chef d'orchestre et un terroriste

R Le terroriste a des sympathisants.

Pour dire des devinettes, nul besoin d'être un bon narrateur, nul besoin du contexte rituel. Leur structure formelle est fixée, leur mémorisation aisée, et les devinettes se prêtent facilement à la retranscription et donc à la constitution d'un corpus sans que le sens ne se perde.

Il importe donc de saisir l'articulation entre actualisation, mémorisation, et forme des paroles, en particulier lorsqu'il s'agit de ce que Van Gennep appelait les « genres semi-fixés » ou « la littérature mouvante » [1938 : 654-656], et de souligner qu'à la différence d'autres formes fixées, comme les proverbes, les devinettes ou les chansons, certains textes de littérature orale énoncés sans auditoire subissent de profondes modifications.

L'enregistrement ou le leurre technique

Revenons maintenant aux conditions dans lesquelles je constitue mon corpus. Quelles sont les possibilités à ma disposition D'une part, une transcription de mémoire, qui dans le cas de textes « génératifs », comporte de grandes incertitudes et des risques de déformation. D'autre part, une collecte enregistrée en contexte « artificiel », comparable à celle des folkloristes du siècle dernier, obligés de trouver des narrateurs complaisants acceptant de leur dicter contes ou chansons [Belmont 1997]. Les effets en sont similaires : produire des témoignages parcellaires sans rapport avec la complexité des textes émis dans les circonstances rituelles naturelles.

L'enregistrement en contexte apparaît dès lors *a priori* comme la façon privilégiée d'éviter ces écueils, d'autant que les progrès techniques (en particulier la miniaturisation du matériel) peuvent donner l'impression que tout est désormais enregistrable, en toutes circonstances. Il est en effet tentant de limiter les problèmes posés par la collecte directe en contexte aux seules dimensions techniques de

l'enregistrement. Certes l'invention du magnétophone¹ a été d'une importance fondamentale pour l'étude de la littérature orale, ce qu'a bien souligné Jack Goody. Cet outil paraît d'autant plus pertinent pour le recueil des paroles à rire des musiciens qu'elles sont caractérisées par leur accompagnement sonore (bruits, musique, onomatopées). Mais l'enregistrement, tout souhaitable qu'il soit, est-il pour autant toujours possible ?

La seule limite généralement admise à l'utilisation de cet outil semble tenir aux interdits posés par les interlocuteurs de l'ethnologue – limites liées au statut des paroles échangées (secrètes, magiques) – ou à l'incompétence de l'enquêteur qui n'aurait pas réussi à négocier sur le terrain l'usage de cet outil. La réalité me semble plus complexe.

Tout d'abord, insistons sur le fait que le magnétophone ne met pas à l'abri d'éventuelles modifications. Ainsi, Patrick Williams note à propos de l'enregistrement des fêtes tsiganes

«[...] la différence qui existe entre une interprétation en Rom, sans autre souci que la fête, et une interprétation pour le magnétophone d'un ethnomusicologue [1996:100],

et il insiste sur les modifications introduites par le magnétophone :

«La présence d'une personne étrangère venue expressément pour recueillir le chant incite à la mise en avant du seul chanteur [l'assemblée (si assemblée il y a, s'il ne s'agit pas d'un face à face entre l'homme de science et celui qu'il étudie) a tendance à ne pas se manifester... [...] Le micro calibre le matériau qu'il emmagasine. [ibid.].

Il est pourtant des conditions acoustiques où le magnétophone ne saurait être d'aucune utilité pour la constitution d'un corpus², et les joutes des musiciens en font partie. La résistance à l'enregistrement des paroles à rire tient sans doute, en partie, au fait que les musiciens sont, de par leur métier, attentifs à la qualité sonore et savent que l'ambiance bruyante des joutes facétieuses ne permettrait pas une réalisation techniquement correcte. Précisons toutefois que les musiciens n'expriment pas toujours la même réticence, alors même que la qualité de l'enregistrement peut être tout pareillement défailante – sarcasmes et dérision («Ça va faire une bande pourrie, si cela t'amuse») leur suffisent alors à marquer la distance envers ce qui leur paraît comme un caprice de l'ethnologue, au même titre que ses questions farfelues. Et que leur collaboration a été parfois jusqu'à faire de savants bricolages sur les consoles de mixage pour que je puisse garder la trace

1. Soulignons la limite intrinsèque du magnétophone, qui ne conserve que le son. Pour bien faire, ou plutôt mieux faire, il faudrait utiliser une caméra, mais on ne repousserait qu'un peu le problème puisque cet outil laisse hors-champ une grande partie de la scène qu'il conserve...

2. Mais ce témoignage sonore offre des possibilités d'analyse, voir par exemple la remarquable étude acoustique de Beudet [1996].

sonore d'aspects de leur vie quotidienne qu'ils considèrent pourtant comme inintéressants¹.

À supposer les contraintes acoustiques résolues par l'utilisation d'un équipement sophistiqué, celui-ci n'offrirait pour autant aucune garantie de dépassement de la résistance au magnétophone. La présence du magnétophone suffit à «[d]asser l'ambiance», disent les musiciens. On est donc là bien loin de simples difficultés techniques.

En premier lieu, on peut se demander si cette attitude ne repose pas aussi en partie sur le sentiment que les paroles-là ne sauraient être fixées—on ne peut pas les soumettre à la transcription qu'autorise le magnétophone, sans prendre le risque qu'elles soient mal comprises (en situation réelle, on ne raconte pas n'importe quoi devant n'importe qui), ou tout simplement qu'elles n'aient plus de sens. Les musiciens manifestent peut-être d'autant plus de résistance à l'enregistrement qu'ils savent exactement ce que capte un enregistrement sonore et ce qu'il laisse de côté.

Puisque c'est seulement dans la performance et dans l'expérience qu'elles font sens, «[t]oujours pareilles, jamais les mêmes», les paroles à rire ne sauraient se répéter. «[Q]uelle idée stupide d'enregistrer les blagues, c'est comme de vouloir écrire la partition d'une improvisation—si tu dois t'en servir, elles te paraîtront faciles à retenir», disent les musiciens, explicitant ainsi la nécessaire expérimentation. Les difficultés particulières posées par l'enregistrement peuvent être mises en parallèle avec d'autres situations où la fixation est tout aussi impossible. Enregistrer empêche la participation, et sans participation de tous, le phénomène ne peut exister.

Bataille, dans *L'érotisme*, explique bien ce passage obligé par l'expérience—

«[L]es raisons qui s'opposent à l'observation du dehors de l'activité génétique ne sont pas seulement conventionnelles. Un caractère *contagieux* [souligné par l'auteur] exclut la possibilité de l'observation. Cela n'a rien à voir avec la contagion des maladies microbiennes. La contagion dont il s'agit ici est analogue à celle du bâillement ou du rire. Un bâillement fait bâiller, de nombreux éclats de rire éveillent sans plus à l'envie de rire, si une activité sexuelle ne se dérobe pas à notre vue, elle est susceptible d'exciter. [...] Si l'on veut, l'activité sexuelle, ce qui l'annonce fût-il réduit à un trouble peu visible ou au désordre des vêtements, met aisément le témoin dans un état de *participation* [...]. Un tel état est trouble et il exclut ordinairement l'observation méthodique de la science— en voyant, en entendant rire, je *participe du dedans* à l'émotion de celui qui rit. C'est cette émotion ressentie au dedans qui, se communiquant à moi, rit en moi. Ce que nous connaissons dans la *participation* (dans la communication) est ce que nous sentons *intimement*— nous connaissons immédiatement le rire de l'autre en riant, et son excitation en la partageant.» [1957—169-170].

¹. Ainsi, j'ai pu enregistrer des «[b]alances» (moment où l'équipe effectue les réglages de sonorisation et d'éclairage avant un spectacle), ou la bande-son des ordres diffusés en coulisses pendant les représentations d'un opéra au Palais Omnisports de Paris Bercy.

Mon hypothèse pour expliquer le refus de l'enregistrement des paroles à rire est que le sujet touche à l'intime du groupe, à ce qui ne peut être partagé avec l'étranger, et par conséquent fixé, conservé ou reproduit, ce qu'autoriserait de fait tout enregistrement.

En conclusion ☐ leçons de l'apprentissage

Au fil des années, j'ai appris à apprécier le comique de ce répertoire. Il m'arrive même désormais de trouver fort drôles les blagues sur les groupies¹, pourtant particulièrement sexistes ☐ je me suis approprié cette partie du répertoire, que j'ose parfois raconter en public pour participer aux joutes. La réaction stupéfaite (et hilare ☐) des auditeurs devant cette récupération, où je mets en scène ma propre situation (ou tout du moins la place attribuée dans les représentations et la division du travail à toute femme s'intéressant de près aux musiciens) me permet sans doute une attitude plus détachée face à des blagues qui auparavant provoquaient mon rejet. Ce faisant, j'ai expérimenté de l'intérieur l'efficacité du procédé de la réactualisation et de la réappropriation, dans le mécanisme de mise à distance de l'émotion, car les rires de l'auditoire saluent aussi le sens de l'humour du diseur qui prouve, batteur racontant des blagues sur les batteurs (ou femme racontant des blagues de groupies) qu'il sait rire de lui-même.

Tant que l'on ne connaît pas une culture (au sens de la connaissance participative évoquée par Bataille), on risque bien d'être rebuté par son humour ou, tout simplement, de ne pas le repérer. D'autant que ceux qui en sont les auteurs peuvent aussi vous le cacher («être par derrière ☐ ou «par en dessous ☐, dit la langue commune). À l'inverse, lorsqu'on en arrive à partager le rire, on sûrement fait un grand pas dans la connaissance et la compréhension de cette culture. «C'est un progrès, admettent les musiciens, mais il te reste encore à devenir aussi capable de pleurer sur nos malheurs ☐, ce qui serait sans doute un autre débat.

Au travers de ce rire, de ce qui le provoque, l'ethnologue trouve bien souvent des clés qui lui manquaient. Il n'est pas sûr par contre qu'il puisse trouver le moyen de recueillir et de transmettre directement ces drôles de paroles qui, décidément, résistent à la «mise en boîte ☐ comme à la mise en ligne. Comme le montre bien ici Patrick Williams l'explication tue le rire ☐ j'ajouterais que, la plupart du temps, la transcription ou la fixation des histoires peut en faire autant.

Je ne résiste pas, malgré tout, au plaisir de raconter au lecteur la «dernière ☐, l'une de mes préférées ☐ tout ethnologue peut y exercer ses talents d'improvisation, en transformant le héros initial (explorateur dans la jungle) en ethnologue du

1. La groupie est définie dans *L'argot des musiciens* comme «une admiratrice au grand cœur ☐ [op.cit. 1992 ☐ 94].

Musée de l'Homme, et en adaptant les motifs strictement musicaux (description des rythmes, voire vocalisation) à une mise en scène des tics du chercheur (magnétophone, carnet de notes, questions idiotes, désir de tout noter)□

C'est un explorateur qui visite la jungle. Il entend partout, tout le temps, le bruit des tam tam [bruitage pour la version musicien]. Comme il ne comprend pas ce que cela signifie, il pose toujours des questions [insister dans la version ethnologue] et le sorcier lui répond□ «□quand tam tam s'arrêtent, toi devoir t'enfuir vite□. Un jour, les tam-tam s'arrêtent et les gens du village s'enfuient épouvantés. L'explorateur réussit à attraper un des fuyards qui courait moins vite que les autres et il lui demande□«□mais enfin, qu'est-ce qui se passe□□ Tout en se débattant pour se libérer, le fuyard se met à crier avec effroi□«□Solo de basse, solo de basse□¹.

Elle est bien bonne, n'est-ce pas□

Laboratoire d'Anthropologie Urbaine (CNRS)

Références bibliographiques

BATAILLE Georges

1957 *L'érotisme*, Paris, Minuit (Arguments).

BEAUDET Jean-Michel

1996 «□rire. Un exemple d'Amazonie□, *L'Homme*□40□81-99.

BELMONT Nicole

1997 «□l'écriture des contes□, in Belmont Nicole & Gossiaux Jean-François (eds), *De la voix au texte. L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, Paris, CTHS□209-220.

BROMBERGER Christian

1986 «□Les blagues ethniques dans le nord de l'Iran. Sens et fonction d'un corpus de récits facétieux□, *Cahiers de littérature orale*□20 (La facétie)□73-99.

CALAME-GRIAULE Geneviève

1990 «□La recherche du sens en littérature orale□, *Terrain*□4 (L'incroyable et ses preuves)□119-125.

CLASTRES Pierre

1974 *La Société contre l'État*, Paris, Minuit.

DAPHY Éliane

¹. Le lecteur perspicace aura noté que le solo de basse ne jouit pas dans le métier d'une très bonne réputation. Quant à expliquer pourquoi, c'est le sujet d'un autre article□

- 1994 «L'ethnologue dans le showbiz. Apprendre à parler métier», *Journal des anthropologues* 7-58 (L'ethnologue face à la langue) 29-40.
- 1997 «Ilegó el micrófono a escena y todo cambió... Relaciones sociales entre artistas y técnicos del sonido en el espectáculo», in Rodrigo Diaz & Josepha Santos (eds), *Innovación y Procesos Culturales: Nuevas Perspectivas Teóricas*, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México 108-130.
- DAPHY Éliane & RAVEYRE Marie-Françoise
- 1988 «Showbiz, la grande famille des gens du métier», *Pour* 12 (*Formation et qualification modes d'emploi*) 27-30.
- 1989 «Vous on est du métier. À propos des représentations du travail», Ségalen Martine, Michelat Claude & Coadou Marie-Anne (eds), *Anthropologie sociale et ethnologie de la France*, Louvain-La-Neuve, Peeters 677-686.
- DUNDES Alan
- 1966 «Metafolklore and Oral Literary Criticism», *The Monist* 40 505-516.
- GOODY Jack
- 1979 *La raison graphique, la domestication de la pensée sauvage*, Paris, Minuit (Le sens commun) [1977, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press].
- 1996 «The Anthropologist and the Tape-recorder», *Minkapu Anthropology Newsletter* 1 4-4.
- GOUGET Émile
- 1892 *L'argot musical, curiosités anecdotiques et philologiques*, Paris, Fischbacher.
- GROCE Nancy J.
- 1996 *The Musician's Joke Book: Knowing the Score*, New York, Schirmer Books.
- MAGET Marcel
- 1962 *Guide d'étude directe des comportements culturels*, Paris, CNRS (Ethnographie métropolitaine).
- MORIN Violette
- 1966 «L'histoire drôle», *Communications* 17 (Recherches sémiologiques. L'analyse structurale du récit) 102-119.
- NÈGRE Hervé
- 1973 *Dictionnaire des histoires drôles*, Paris, Fayard (Livre de poche).
- OUAKNIN Marc-Alain & ROTNEMER Dory
- 1995 *La bible de l'humour juif. Entre 1000 et 2000 blagues*, Paris, Ramsay [nle éd. augmentée].
- PEIGNÉ Jean
- 1992 *La grande encyclopédie des histoires drôles*, Paris, Fallois.
- ROUSSIN Didier, JUTEAU Madeleine, BOUCHAUX Alain
- 1992 *L'argot des musiciens*, Castelnau-le-Letz, Climats.
- VAN GENNEP Arnold
- 1908 «Essai d'une théorie des langues spéciales», *Revue des Études ethnologiques et sociologiques de Paris* [1968, republ. Paulet 1 1-11].

1938 *Manuel de folklore contemporain* (t.IV), Paris, Picard [«Littérature populaire mouvante» 654-715] [«Folklore social. Folklore des occupations et des métiers» : 863-879].

WILLIAMS Patrick

1996 *Les Tsiganes de Hongrie et leurs musiques*, Paris, Cité de la Musique/Actes Sud (Musiques du monde).

Éliane DAPHY. «Et je te la fais en version courte...» ou du recueil des paroles à rire chez les musiciens

Une partie importante des paroles à rire des professionnels de la musique traite des musiciens, de leurs caractéristiques, de leurs pratiques et de leurs conditions de travail. Ces thèmes forment un discours réflexif susceptible d'informer sur la conception qu'ont les musiciens de leur métier. Dans les conditions naturelles de production de ces paroles à rire, l'auteur distingue deux modèles d'énonciation, celui de l'échange restreint (transmission duelle le plus souvent) et celui de l'échange généralisé (joute). En confrontant les options d'enquête utilisées pour recueillir ces paroles à rire, l'auteur démontre la contradiction existante entre l'observation *in situ* et l'enregistrement *hors contexte*. La participation aux échanges collectifs de paroles à rire permet à l'ethnologue de comprendre le sens du rire, mais elle pose des problèmes de mémorisation et de constitution d'un corpus. Une collecte enregistrée hors contexte produit des témoignages parcellaires sans rapport avec la complexité des textes émis dans les circonstances rituelles naturelles. L'article invite donc à réfléchir sur le rôle du contexte dans la production des textes de l'oralité.

Musiciens, Blagues, Contexte, Enregistrement, Participation, Mémorisation.

"And I'll give you the short version..." or about the collection of words for laughter among musicians

A great number of words for laughter of music professionals are about musicians, their characteristics, their practices, and their working conditions. These topics provide matter for reflection on how musicians perceive their profession. Among the natural conditions of production of these words for laughter, the author distinguishes two models of enunciation. One of restricted exchange (generally, dual transmission) and another of generalized exchange (duel). By confronting the research options for collecting such words for laughter, the author shows the contradiction between *in situ* observation and recording out of context. Participation in collective exchanges of words for laughter enables the ethnologist to understand the sense of the laughter but it poses problem of memorization and corpus creation. A collection recorded out of context produces fragmented testimonies without any relation to the complexity of texts produced in natural ritual circumstances. The article invites us, therefore, to think about the role of the context in the production of oral texts. (Translated by Patricia Torres Mejía)

Musicians, Jokes, Context, Recording, Participation, Memory.

“Y ya te la hice en versión corta...” o sobre la recolección de palabras para reír entre los músicos

Una parte importante de las palabras para reír de los profesionales de la música trata sobre los músicos, de sus características, de sus prácticas y de sus condiciones de trabajo. Estos temas forman un discurso reflexivo susceptible de informar sobre la concepción que tienen los músicos sobre su especialidad. Dentro de las condiciones naturales de producción de estas palabras para reír, la autora distingue dos modelos de enunciación. Uno de intercambio restringido (transmisión dual por lo general) y otro de intercambio generalizado (duelo de palabras). Al confrontar las opciones de investigación utilizadas para recoger estas palabras para reír, la autora demuestra la contradicción entre la observación *in situ* y el registro fuera de contexto. La participación en los intercambios de colectivos de palabras para reír permite al etnólogo comprender el sentido de la risa, pero conlleva problemas de memorización y de conformación de un *corpus*. Una colección obtenida por registros fuera de contexto produce testimonios fragmentados sin la correlación con la complejidad de textos emitidos durante las circunstancias rituales naturales. El artículo invita a una reflexión sobre el rol del contexto en la producción de textos de la oralidad. (Traducción Patricia Torres Mejía)

Músicos, Chistes, Contexto, Registro, Participación, Memorización.