

VERS UNE SOCIOLOGIE SONORE ÉLECTROACOUSTIQUE ? L'EXPÉRIENCE DE « *RÉSIDUS D'HISTOIRES* »

Eric Maestri

CICM, Université Paris 8
CRUHL, Université de Lorraine
GREAM, Université de Strasbourg
eric.maestri@gmail.com

Laura Odasso

Aix-Marseille Univ,
CNRS, LAMES, Aix-en-Provence
laura.odasso@univ-amu.fr

RÉSUMÉ

Cet article discute le travail collaboratif entre une chercheuse en sciences sociales et un compositeur. Le projet, *Résidus d'histoires* – financé par le LabexMed d'Aix-Marseille Université et la Fondation Camargo¹ – propose la réalisation d'un acousm-opéra socio-sonore. Cette composition électroacoustique met en musique les matériaux empiriques d'une recherche sociologique portant sur la mixité conjugale, notamment les enregistrements audio des « récits de vie » de membres des familles binationales interviewés et d'autres situations ethnographiques. Nous montrons le procédé de ce travail et interrogeons la relation entre la pratique électroacoustique et les démarches empiriques et heuristiques des sciences sociales.

1. INTRODUCTION

Sollicités par un appel à projets qui demandait la collaboration d'artistes et de chercheurs en sciences humaines et sociales, nous – un compositeur et une sociologue – avons proposé la réalisation d'une pièce musicale électroacoustique à partir d'extraits audio tirés du terrain de recherche d'une enquête sociologique. Dans la réalisation de ce projet, deux questionnements émergent :

- 1) Comment faire dialoguer musique et sciences sociales ?
- 2) Un tel dialogue ouvre-t-il des pistes de réflexion épistémologique impensées² ?

Nous nous proposons d'aborder des réflexions circonstanciées à partir de notre expérience. Ces considérations peuvent avoir des retombées d'ordre général aussi et concerner d'une manière plus ample la relation entre des disciplines apparemment éloignées comme la sociologie et la musique électroacoustique. Or, une distance fondamentale semble exister, au départ. Généralement, la sociologie mettrait de côté l'aspect émotionnel et privilégierait une approche selon

¹ Ces types d'appels à projets sont inscrits dans les partenariats culturels du LabexMed, un laboratoire d'excellence né du programme A*MIDEX. URL : <https://labexmed.nakalona.fr/partenariats-culturels>

² Des questions d'ordre politique et social liées à la gestion de la recherche se posent également, mais nous ne pouvons pas ici nous attarder sur cet aspect.

laquelle la chercheuse se distancie de son objet d'étude³ ; au contraire, l'on dirait que la musique s'attacherait au subjectif. À partir du même matériau, le compositeur l'utiliserait d'une manière expressive, afin de susciter des effets chez l'auditeur. Les sciences sociales aborderaient des phénomènes complexes par l'étude d'une population définie, par l'analyse des pratiques et des logiques qui l'intéressent et par l'interprétation, tendant à la généralisation, de certaines dynamiques significatives. L'art, en revanche, avancerait par des intuitions et des choix personnels. A priori, ces deux disciplines sont éloignées, elles se regardent avec soupçon. Comme le suggérait Alfred Gell, les sciences sociales sont « anti-art » [4, p. 40]. Elles appliquent un « philistinisme méthodologique », car elles sont indifférentes à la valeur esthétique de l'objet artistique [4, p. 42]. De l'autre côté, l'art se distingue de la science, car elle ne fournit pas un savoir du réel, mais permet de comprendre l'esprit humain par l'imitation [5] ou, chez les romantiques, d'expérimenter une connaissance plus profonde [6]. Or, une telle opposition est-elle fondée ? Et de quelle manière ? Le fait d'agencer musicalement des extraits audio tirés d'une enquête sociologique ne produirait-il pas une présentation alternative de l'objet étudié ? Cet agencement sonore artistique peut-il intégrer les outils du sociologue ? De plus, suggérerait-il des éléments réflexions qui pourront éclairer autrement la recherche ? Musique et sociologie peuvent-elles se compléter réciproquement dans l'approfondissement d'un questionnement ?

2. UNE DÉMARCHE AUTO-ETHNOGRAPHIQUE

Afin de répondre à ces questions, surgies durant le travail, nous avons opté pour une démarche auto-ethnographique [6]. Cette démarche interroge le

³ La question de l'objectivité en sciences sociales est objet de critique, notamment par l'explicitation du processus méthodologique de la recherche et l'explicitation du rôle et de la posture du chercheur dans les dynamiques de terrain. Par exemple, Michael Burawoy affirme que « l'engagement, et non le détachement, est la voie d'accès à la connaissance » [1, p. 5]. D'autres affirment qu'« un sociologue doit se décaler par rapport aux catégorisations spontanées des acteurs sur le terrain, mais, aussi distancé qu'il ou elle se veuille par rapport à son sujet de recherche, l'objectivité "scientifique" en sciences humaines et sociales reste relative, du moins passe-t-elle toujours par le filtre de l'expérience et de la perception » [2, p. 201]. D'autres encore prônent pour la portée heuristique de l'immersion ethnographique, seul l'« être affecté » par le terrain le plus complexe peut en permettre la compréhension [3, p. 145].

processus pratique et épistémique de cette collaboration. Cette approche nous permet d'interpréter notre expérience dans notre contexte culturel ainsi que d'explicitier certaines tensions entre les perspectives individuelles et disciplinaires et leurs contraintes [10]. Cette approche présuppose l'auto-observation et l'investigation réflexive à partir d'un terrain spécifique [7, p. 43], dans ce cas, le travail de création et d'utilisation du matériau d'enquête dans l'interaction entre sociologue et musicien. Or, si l'ethnographie en soi est une entreprise de « description dense » [9, p. 476] qui cherche à rendre compte de la « multiplicité de structures conceptuelles complexes » [10, pp. 9–10] qu'il faut appréhender et expliciter pour comprendre un phénomène donné, l'auto-ethnographie quant à elle impose une attention ultérieure : le « récit d'expérience ». La narration personnelle doit elle-même être intégrée, explicitée, défraîchie [*ibid.*]. Ainsi, la chercheuse et le musicien tentent de dévoiler des structures dans lesquelles ils sont imbriqués eux-mêmes. Par conséquent, nous expliciterons nos spécificités en tant que chercheuse et compositeur dans nos domaines différents. Ensuite, nous aborderons des questionnements théoriques au niveau de la relation entre nos disciplines respectives. Notre expérience personnelle sera mobilisée pour aborder des questions plus générales. L'explicitation de la démarche pratique suivie montrera les choix et les « bifurcations » [13] décisionnelles que cet acte de création et de recherche sollicite chez nous. Une mise en perspective des étapes pratiques de la mise en œuvre à la lumière des questions épistémologiques que le déroulement de ce projet a soulevées nous conduira à interroger le(s) langage(s) et ses transformations dans et par la recherche-crédation (on invite le lecteur à écouter la pièce avant de procéder la lecture en cliquant sur ce QR code).



3. UNE INTRODUCTION BIOGRAPHIQUE

Dans ce travail de création et de recherche, compositeur et chercheuse constituent un binôme réflexif. Pour le mener, ce binôme est porté à s'interroger et reformuler en termes nouveaux l'objet d'étude et le matériau de la musique. Ainsi, les approches, les méthodologies et les outils sont mis en question.

Les recherches de la sociologue se concentrent sur l'expérience que des couples binationaux et mixtes – formés par un partenaire national européen et un ressortissant étranger non européen – font des lois d'immigration et des pratiques administratives conséquentes. Les usages du droit par l'État, les intermédiaires – notamment les avocats et les acteurs associatifs qui soutiennent les couples – et la relation au droit expérimenté par ces citoyens et leurs partenaires

étrangers dévoilent des dynamiques sociales et étatiques qui contraignent ces couples dans la constitution de leur vie commune. Vie intime et vie publique se croisent dans une trame complexe qui – au prisme de récits individuels et d'observations conduites dans la durée – aide la chercheuse à comprendre les effets du contrôle des flux migratoires, du « faire famille », ainsi que les marges de manœuvre des individus concernés, notamment couples et intermédiaires du droit. Durant le déroulement de l'enquête de terrain, menée en France, Italie et Belgique entre 2009-2017, la chercheuse a conduit une « ethnographie multi située » [14] et a utilisé la méthodologie des « récits de vie », c'est-à-dire des « fragments socio-historiques » [15] significatifs qui dégagent des dynamiques sociales générales à partir de la perspective singulière des interviewés. Les enregistrements des narrations laissent apparaître en filigrane les émotions comme elles émergent dans la situation d'entretien. Les récits enregistrés, contenus dans des dizaines d'heures d'enregistrement sont des documents audio intimes faits de voix, de rires, de silences, d'énervements ou de peurs.

Le compositeur dialogue avec la sociologue grâce à l'utilisation des matériaux sonores issus des enregistrements. En raison de sa formation entre musique, philosophie et musicologie, il a l'habitude de mettre en contact la pratique de l'art et sa réflexion ainsi que la manière universitaire de construire un questionnement. Sa musique instrumentale et électronique est caractérisée par une réflexion sonore sur la musique même. Dans sa pratique, les techniques de composition électroniques permettent de réaliser des sonorités détachées de l'expérience sonore et musicale quotidienne. Dans sa musique, des sons de synthèse sont associés aux sons environnementaux et aux voix. Le projet *Résidus d'histoires* s'inscrit dans sa démarche car il met en contact des sons issus d'enregistrements avec des sonorités autres générés à l'ordinateur. Les voix enregistrées et les images évoquées par les interviewés sont, pour lui, le déclencheur de l'écriture musicale. Ces sonorités constituent un matériau incontournable, non réductible.

Par conséquent, l'écoute et la compréhension de la situation, y compris les aspects émotionnels, des acteurs en situation d'entretiens constituent les points de départ de la composition et de l'analyse sociologique.

Il s'agit lors de transformer ce point de contact en le faisant devenir un matériau sonore dans lequel les émotions des interviewés émergent en premier plan. Ces résidus deviennent la partie principale du travail. Ils sont agencés musicalement, mettant en relief leurs contrastes et leurs sens sonores. Une dramaturgie est construite pour faire émerger ces aspects. C'est alors au stade de l'écoute et du choix d'agencement sonore qu'émergent des bifurcations de l'interprétation du matériau audio. L'écoute fonde une collaboration active, une sociologie sonore, qui dépasse les limites habituelles des disciplines pour faire « une recherche sonore et musicale [...] pour la musique » [16] et aussi

au-delà de la musique. Elle se fonde sur des faits réels, de véritables documents enregistrés non par le musicien, mais par quelqu'un d'autre, la chercheuse.

4. S'OUVRIR À L'ÉCOUTE

Nous pensons que l'écoute et la transformation des enregistrements d'une enquête de terrain en matériau musical conduisent vers un territoire « qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au-delà de toute discipline » [17, p. XVII]. Il s'agit d'un territoire que l'on peut définir comme « transdisciplinaire », car il se positionne en dehors des contours des disciplines. Cette approche postule la complexité des faits étudiés et invite les chercheurs à penser la réalité comme un phénomène dont la compréhension est possible à travers le dépassement des contraintes des langages et des champs spécifiques [16, p. 128]⁴.

Le projet *Résidus d'histoires* s'inscrit dans une telle approche. À travers l'investigation de l'aspect émotionnel de la parole et des sons produits par les individus présents dans l'environnement de la recherche et dans la situation des entretiens, il provoque le décentrement des approches sociologiques et des soucis musicaux ; il permet de saisir la complexité du phénomène à partir d'une perspective radicalement autre et met les chercheurs-compositeurs face à des faits dont la singularité nourrit la réflexion générale ; il prend en compte la subjectivité de la chercheuse et d'un point de vue très concret et sensible propose au compositeur d'utiliser un matériau sonore très particulier, car issu de vraies histoires de vie. La manipulation délicate du matériau sonore permet à la musique de relever, communiquer et faire vivre le fait social. Elle enrichit également le questionnement sociologique d'éléments nouveaux, les timbres des voix, des environnements et des contextes sonores de la recherche, finalement prise en compte. Cet acte mobilise une pensée divergente qui éclaire les récits d'une lumière autre, celle des bribes sonores des voix, qui permet à leur timbre d'enrichir la parole écrite. Il présente le matériel sociologique comme vivant, situé dans un espace et dans un temps. Il détermine le contexte de l'entretien, situe la sociologue, positionne dans l'expérience concrète des auditeurs des entretiens sociologiques et donne réalité à la fiction de l'article scientifique. Or, Gilles Deleuze [19] affirmait que les arts, la science et la philosophie ont toutes une finalité créatrice, l'une produit des agrégats sensibles, l'autre des fonctions et l'autre encore des concepts [18, p. 194]. Pour Suzanne Langer, l'art représente une

⁴ La transdisciplinarité regarde au-delà des disciplines, à la différence de l'interdisciplinarité qui « concerne le transfert des méthodes d'une discipline à l'autre » [17, p. XXVI] et de la pluridisciplinarité qui est « l'étude d'un objet d'une seule et même discipline par plusieurs disciplines à la fois » (*ibid.*, p. XXVII). Leurs finalités, tout en débordant les disciplines, restent inscrites dans la recherche disciplinaire ; alors que la transdisciplinarité vise à l'unité de la connaissance.

transformation symbolique de l'expérience [19, p. 35] : par la création, l'art produit des symboles adaptés à un environnement donné, ce qui permet d'en définir les contours, de les qualifier et surtout d'y interagir.

Ainsi, nous avons conçu notre action comme fondamentalement créative, avant qu'artistique ou scientifique. Pour ce faire, une fréquentation prolongée entre la chercheuse et le musicien a été organisée. Elle est finalisée à déconstruire les présupposés selon lesquels la sociologue utiliserait une approche objectivante et détachée de son objet, alors que le musicien utiliserait les sons pour créer des émotions, mission simpliste souvent associée à l'art [20, p. 3]. Il s'agissait pour nous de nous adresser à une communauté large qui dépassait celles de référence de deux disciplines. De cette manière, les regards se compénétraient et les deux sont obligés d'« (é)changer leur langage » pour pouvoir dialoguer et créer. Les subjectivités du compositeur et de la sociologue assument un rôle dans le récit de la construction de l'œuvre et interagissent avec leurs perceptions des sons – en tant que tels et en tant que signes des vécus des personnes interviewées. Par l'agrégat sensible, c'est-à-dire l'art selon Deleuze, la sociologue et le compositeur transforment les fonctions et les concepts de l'approche scientifique de base. Ces mécanismes sensibles et herméneutiques redimensionnent le « purisme méthodologique » du musicien et de la sociologue. Comme dans le cas de l'utilisation de la photographie en sociologie, où le visuel offre « des éléments de réflexion pour l'examen continu des façons de parler de la société au moyen des mots, des chiffres et des images » [21, p. 249], la musique libère la subjectivité de la sociologue par la « mise entre parenthèses » de la transcription graphique des mots. L'attention se détache du graphème et de son contenu-message. Le passage au sonore, à la vie des mots présentés par les individus qui les ont prononcés dépasse le périmètre de la sociologie grâce au musical.

La méthode de recherche est celle de la composition, l'objet de la composition est celui de la recherche. Il s'agit d'analyser par le son (et la musique) les enregistrements de l'entretien en tirant des considérations pertinentes. Le musicien compose avec des matériaux sonores qui ont une narrativité intrinsèque en tant qu'objets historiques⁵. Elle ne peut pas être modifiée sans changer l'objet-récit même, car il s'impose dans sa factualité. Par ce procédé, les entretiens sont projetés dans un espace « autre » selon une forme radicalement différente, car elles sont déracinées de leur contexte. La manière de connaître les contenus évoqués par les interviewés mute : l'écrit analytique est mis à la marge, à l'avantage de

⁵ Par le terme intrinsèque nous voulons souligner le fait que, dans les enregistrements des entretiens, la narration y appartient précisément comme tous les autres aspects sonores. Ces récits proviennent d'histoires de vie qu'instinctivement on respecte dans leur intégralité. Il y a là une limite de la musique. Ainsi, l'organisation du son électroacoustique présente des histoires, les associe et en fait des commentaires.

l'évocation de la corporéité des individus qui racontent leurs trajectoires de vie. Par la mise en avant de leur voix, une pensée musicale se combine à celle sociologique. Les enregistrements des entretiens sont organisés selon des contrastes et des ressemblances, orchestrés avec des sons de synthèse et des montages audio complexes. La parole prononcée se présente dans toute sa richesse sémantique, dont l'impact est amplifié par la composition. Ainsi pensé, ce son complète le signifié des mots et fait comprendre plus profondément les récits de vie des individus.

Par l'introduction explicite de la singularité individuelle exprimée par le son, les choix opérés dans la production de la pièce exemplifient une reconstruction des référentiels disciplinaires.

5. DÉMARCHES ET BIFURCATIONS DÉCISIONNELLES

Parmi les méthodes sociologiques de collecte de données existantes, le récit de vie est holistique. Il croise et explicite l'élément individuel et l'élément social. Il permet de saisir l'influence des structures sociales sur les trajectoires individuelles, la manière dont la société façonne les biographies, ainsi que de comprendre comment celles-ci peuvent influencer la société.

La collecte de récits biographiques rapproche l'interlocuteur et la chercheuse grâce à la confiance qui s'est établie au cours de l'entretien qui se déroule sur le mode d'une conversation avec des questions souvent ouvertes. La sociologue laisse parler ses interviewés librement à partir d'une question qui fonctionne comme élément déclencheur. Elle intervient avec des questions ultérieures sur le fil de la discussion, leur formulation est importante. Elle veille à ce que son comportement favorise la mise en confiance du répondant, facilite l'échange et maximise la collecte de données empiriques. De leurs analyses, la sociologue dégage des logiques sociales qui fournissent des pistes de réponse aux questionnements de sa recherche. Néanmoins, bien que cette approche détermine une connaissance des sujets sociaux par la proximité avec les individus interpellés, ce qui relève des émotions (qui conditionnent en pratique la collecte empirique des données), des sons et des espaces des entretiens (qui impactent le déroulement de l'entretien) reste marginal dans les interprétations scientifiques. Toutefois, ces éléments contribuent à la « description dense », et donc à la compréhension, du phénomène étudié. Les sociologues sont conscients que leur implication avec le sujet étudié et la subjectivité dans la façon d'approcher l'entretien peut biaiser leur regard. Ce « fait » incontournable reste normalement en arrière-plan dans les articles écrits. Lors de l'élaboration scientifique, le sociologue fait abstraction de ces éléments contextuels et des émotions ressenties pendant l'interaction avec les interviewés ainsi que de celles que les interviewés lui ont confiées.

L'écoute sociologique est une expérience acousmatique, les entretiens enregistrés et réécoutés pour l'analyse sont abstraits de la présence des acteurs interrogés. Or, dans *Résidus d'histoire*, le fait de travailler sur les « restes de la recherche sociologique » (c'est-à-dire les émotions, les sons des environnements, les bruits, les intercalaires, les timbres des voix, etc.) permet de saisir la complexité de l'expression verbale et du contexte en prenant en compte sa sonorité. Si l'enregistrement sonore n'est qu'un matériau exploité par la chercheuse, l'écoute musicale de ce matériau transmet, dans une organisation sonore, le contenu émotionnel dégagé par la rencontre des interviewés et de la chercheuse. Cette écoute rappelle et place au centre du procédé de recherche l'empathie vers les individus entendus. La concrétude existentielle des mots est mise en dialogue avec des sons spécialement construits et organisés dans un discours musical.

Au début du travail, la chercheuse et le compositeur appliquent deux « conduites d'écoute » opposées [24]. La chercheuse se focalise sur les contenus explicites démontrables par les mots des interviewés et sur les logiques de la narration qui montrent les dynamiques sociales de l'expérience des interviewés. Le compositeur, au contraire, a tendance à se focaliser sur le son même. De cette façon, d'une manière inconsciente, il déplace et réactive la forme d'écoute pratiquée par la sociologue par le biais des outils de traitements sonores. Deux types de matériaux émergent de ces écoutes, l'un narratif et l'autre sonore. Ces deux matériaux s'entrelacent.

De fait, au vu de ce constat, cette collaboration fait converger ces deux conduites de base. Les auteurs ont décidé de respecter ces deux formes d'écoute et de les faire interagir. D'un côté, ils ont respecté le contenu factuel des phrases des interviewés, de l'autre ils ont agencé les sons des voix, des soupirs, des pauses et des bruits environnementaux qui traversent les enregistrements. La recherche d'une démarche de travail commun conduit à une nécessaire bifurcation décisionnelle et procédurale qui est à la source d'une réorientation importante dans la trajectoire du processus de création [11, p. 4].

Dans la mise en œuvre, nous nous sommes limités à deux histoires de couples⁶. La narration de ces histoires révèle la résistance factuelle de ce matériau sonore. En effet, l'écoute des entretiens montre que l'émotion des interviewés ainsi que la manière de raconter leur propre histoire ne sont pas contournables. La musique ne peut pas détruire l'ordre de la narration, elle doit le prendre en compte. L'impact émotionnel que le timbre des paroles et la narration convoitent est irréductible, c'est le point de départ obligatoire. Par les différentes

⁶ Une question se pose au niveau de la réalisation, celle de la vie privée des interviewés, qui se pose lors qu'on fait entendre les voix en public. Pour cette première réalisation, nous avons pu contourner le problème en enlevant les noms et les références directes. Pour la suite du projet, nous nous sommes posé la question de modifier les timbres des voix et de demander l'autorisation écrite des interviewés.

écoutes effectuées par les auteurs, la parole enregistrée et l'ordre des événements racontés apparaissent comme un matériau indivisible. De fait, notre idée initiale, qui était de créer un montage serré et dense des sons des voix, c'est-à-dire un projet purement musical, est remplacée par une idée plus organique, issue de l'écoute approfondie des extraits sonores. Nous avons « laissé parler » les entretiens en faisant entendre des phrases et des interactions verbales sans les couper ou les transformer d'une manière radicale.

La pièce utilise deux histoires, celle d'Alice et celle de René et Sanaa. Au début, après une introduction musicale qui retravaille, à l'aide de l'électronique, les bruits des papiers utilisés pour prendre des notes lors de l'entretien⁷, le premier extrait est présenté :

Chercheuse : *donc on était dans la phase que tu as fait ton questionnaire à la police ?*

Alice⁸ : *oui*

Chercheuse : *et c'est des questions types... générales, comme ça ?*

Alice : *voilà*

Chercheuse : *et après...*

Alice : *et donc moi je me suis permis de rajouter même si ce n'était pas dans les questions, les épreuves que j'avais pu trouver de la sincérité de notre relation et aussi l'épreuve comme quoi il n'avait pas de raison de se marier avec moi pour venir en France... et comme quoi il n'avait pas du tout besoin de venir en France ou ailleurs en Europe pour vivre correctement... »*

Ensuite, après un épisode musical de sons électroniques et de bruits agencés, un autre extrait, issu de l'enregistrement des interactions de mise en place de l'entretien dans un café à Strasbourg. Cette fois l'extrait se compose d'une voix féminine, une masculine et celle de la chercheuse :

René : *On est enregistrés, c'est bon*

Chercheuse : *On mange et on boit aussi quelque chose. OK.*

Sanaa : *C'est parfait*

René : *C'est parti ?*

Chercheuse : *Tranquille, si cela ne marche pas je change de batteries*

René : *C'est parti*

Sanaa : *Tu veux lui dire déjà comment on s'est rencontré au Maroc ?*

René : *Ah oui, oui, oui. D'ac.*

Chercheuse : *Tu peux déjà commencer*

René : *Comment je l'ai rencontré ?*

Comme se fait de moins en moins maintenant... : dans un train, c'est rare !

Mes parents se sont rencontrés dans un train aussi, alors, est-ce que c'est un héritage ? Je n'en sais rien !

Tous : *rires*

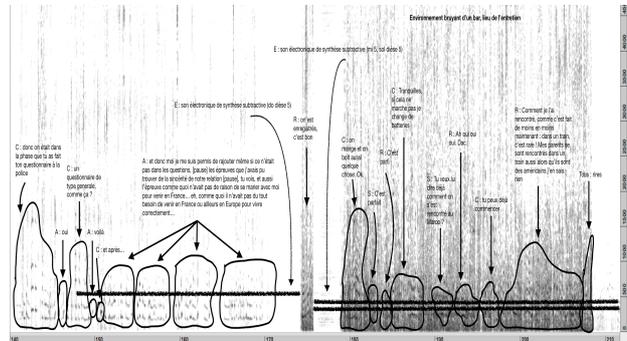


Figure 1. Sonagramme du début de la pièce indiquant les extraits transcrits auparavant et leur agencement. L'image permet d'apprécier l'organisation sonore des extraits dans l'axe du temps (abscisse) et des fréquences (ordonnée).

Les extraits des récits de vie choisis ont été agencés en envisageant une narration à partir de leurs contenus, de leurs sonorités. Ce montage met en contraste les tonalités des voix. Par exemple, il utilise la voix d'une femme et celle d'un homme ainsi que des pauses dans la narration qui laissent émerger les sons environnementaux et le contexte de l'entretien. Nous avons choisi de procéder par un approfondissement des cas. D'abord, nous les avons présentés et, ensuite, repris à des moments plus avancés des histoires. Les extraits utilisés racontent des faits précis et n'ont pas été retouchés. Les séquences sont caractérisées par une élaboration musicale par montage avec des sons environnementaux et des sons de synthèse (Figure 1).

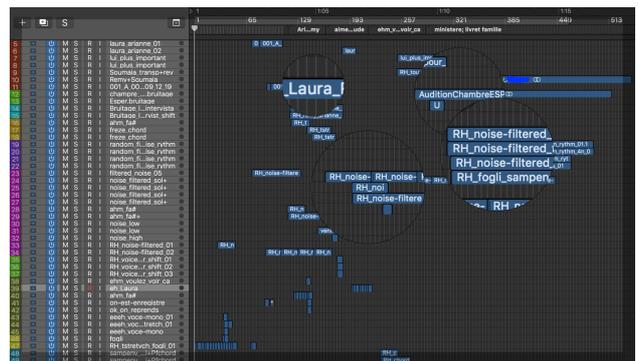


Figure 2. Capture d'écran du séquenceur Logic PRO X utilisé pour le montage. L'exemple montre comment les enregistrements des entretiens et les sons d'environnement et électroniques ont été agencés.

Ainsi, des séquences purement musicales, montées avec des sons électroniques créées *ad hoc* (par des procédés de synthèse numérique soustractive et

⁷ Toute collecte de récits de vie est enregistrée, mais une fois le magnétophone allumé, une prise des notes manuelle lui est associée, afin d'aider le suivi de la narration et de ralentir la narration du répondant.

⁸ Les prénoms utilisés sont inventés, afin de respecter l'anonymat des interviewés.

granulaire) se somment aux environnements des endroits des entretiens présents dans les enregistrements de l'enquête : des bruits qui viennent d'enregistrements d'auditions parlementaires ou de rendez-vous associatifs enregistrés par la sociologue durant son travail de terrain. Ce montage s'est fait sur un séquenceur (Figure 2).

Cette situation d'écoute acousmatique sollicite l'imaginaire de l'auditeur et permet aux entretiens de vivre dans un contexte autre que celui académique. Ainsi, leurs contenus ont une portée plus grande et touchent à un public plus vaste. Ils mettent en œuvre une conscientisation concernant les contraintes institutionnelles sur les vies amoureuses des couples binationaux. Les types des sons électroniques choisis, explicitement synthétiques, accentuent l'aspect existentiel de la narration et créent une situation d'écoute psychologiquement tendue qui augmente, à notre avis, l'attention portée aux paroles et aux environnements.

6. CONCLUSION

Si, au fond, ce travail est né de l'envie de mettre en contact recherche sociologique et musique électroacoustique, une réflexion fondamentale sur les langages et les moyens expressifs en découle. Grâce à ce « récit d'expérience » et à la trace auto-ethnographique de ce processus, il nous semble qu'un espace de recherche émerge à la croisée de la recherche sociologique, la recherche musicale et la recherche esthétique sur les morphologies sonores. C'est un espace dans lequel le son, l'enregistrement et les techniques de montage électroacoustique jouent un rôle central.

Du point de vue pratique, la sociologue et le compositeur dialoguent en s'appuyant sur le même matériau sonore par un regard complémentaire. Cette complémentarité se manifeste par l'association d'une écoute narrative et sonore qui mène vers la création d'un « agrégat sensible sociologique ». Cet agrégat est composé de sons, mais garde aussi le sens des mots. Par conséquent, il permet à l'auditeur et à la communauté scientifique de référence de devenir ou redevenir conscients de certains aspects de la société qui l'entoure par la musique. Durant la réalisation de ce projet, nous avons constaté qu'il défiait la pratique de la composition musicale et problématisait l'analyse sociologique de données empiriques en interrogeant l'interaction émotive entre la chercheuse et les interviewés. Entendre les entretiens à deux voix disciplinaires déclenche un processus vers une connaissance par le son.

Cette pratique électroacoustique montre publiquement l'aspect incarné des entretiens ainsi que la singularité des interviewés. Mettre en premier plan les « résidus » de la recherche, les ré-agencer et ré-présenter à partir d'une logique diverse de la logique académique modifie l'approche de départ et ouvre de perspectives de réflexion nouvelle.

Par conséquent, ce projet nous semble ouvrir des réflexions épistémologiques. La réalisation de la pièce électroacoustique, présentée dans cet article, a demandé un travail de réflexion analytique qui touche à des problématiques cruciales autant pour la sociologue que pour le compositeur. Une recherche existe déjà en amont du travail de création, l'art n'étant pas sa méthode. Un passage d'une dimension discursive à une non discursive de la connaissance se fait. Par cette activité, la pièce est, pour la sociologue, un outil « d'enquête sur l'enquête » et sur la place des résidus du matériau empirique dans la recherche qualitative, et pour le compositeur une réflexion sur la fonction de la parole en musique et sur la musique même. La musique électroacoustique, ici, est un moyen de connaissance appliquée dans le cadre des sciences sociales.

Lors de l'échange collaboratif, le terme « résidus » est devenu central et a construit de manière inductive notre travail. Si, au départ, ces résidus étaient conçus comme tels à partir de la perspective sociologique, le travail de recherche-crédation a clarifié le potentiel des « résidus » en termes expressifs. Si ces « résidus » avaient une valeur différente pour l'un et l'autre des auteurs, ce travail fait converger leur attention vers le message mutuellement reconnu que les « résidus » véhiculent.

L'analyse par le son de ces messages intègre les approches qualitatives existant. La musique transforme les outils de la sociologie. Elle est un agrégat sensible, un document sonore qui dépasse les limites de la recherche habituelle. Ce travail de transfert, de traduction ou, plus simplement, de remaniement se fonde sur les compétences de l'artiste-musicien. De fait, le compositeur a une manière de connaître différente, liée à la valeur expressive des mots, qui résulte de la conjonction de leur signifié, mais aussi de leur tonalité. Cette approche impacte sur la sociologue, car questionne le cœur de sa démarche incluant le timbre des voix des interviewés, leurs émotions implicites, leurs narrations non dites.

Résidus d'histoire est, d'abord et à l'apparence, une nouvelle modalité de dissémination de la recherche, dont le dispositif agrandit le potentiel de partage des données avec le public. Mais, plus profondément, il est un acte épistémologique nouveau. L'objectif de créer une œuvre d'art qui a la capacité de faire connaître et d'aborder le questionnement sociologique d'une manière autre s'est imposé par des bifurcations décisionnelles portant sur les méthodologies et les notions propres à chaque discipline. Un tel questionnement transdisciplinaire, par l'exercice de l'empathie, ouvre à la « complexité des textes » [25] et met au centre de l'acte de la recherche, la dimension épistémique de l'art [26]. On est alors à la limite : le langage écrit de cet article ne permet pas de montrer pleinement les démarches créatives effectuées aux marges de la sociologie et de la musique. Seulement l'écoute de la pièce permet de saisir véritablement la portée transdisciplinaire de ce travail de recherche-crédation. Ainsi, après, ne resterait qu'écouter et tenter

de penser par le son. Une interrogation méthodologique ultérieure se pose : une sociologie sonore électroacoustique aurait-elle un rôle à jouer ?

RÉFÉRENCES

- [1] M. Burawoy, 'The Extended Case Method', *Sociol. Theory*, vol. 6, no. 1, pp. 4–33, 1998.
- [2] G. Varro, 'Mettre la "mixité" à la place de l'"origine"', in *Mixités : variations autour d'une notion transversale*, B. Collet, C. Philippe, and G. Varro, Eds. Paris: L'Harmattan, 2008.
- [3] J. Favret-Saada, *Désorcèler*. Paris: Editions de l'Olivier, 2009.
- [4] A. Gell, 'The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology', in *Anthropology, Art and Aesthetics*, Coote, J., Shelton, A., Oxford: Clarendon Press, 1992, pp. 40–63.
- [5] Aristote, *Poetica*.
- [6] A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig: Brockhaus, 1819.
- [7] H. Chang, *Autoethnography as Method*, Left Coast Press. Walnut Creek, 2008.
- [8] C. Ellis, *The Ethnographic I: A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.
- [9] G. Maréchal, 'Autoethnography', in *Encyclopedia of case study research*, 2 (pp. 43–45), A. J. Mills, G. Durepos, and E. Wiebe, Eds. Thousand Oaks: Sage, 2010, pp. 43–45.
- [10] T. E. Adams, S. Holman Jones, and C. Ellis, *Autoethnography. Understanding Qualitative Research*. Oxford New York: Oxford University Press, 2015.
- [11] G. Ryle, *Collected papers. Collected essays (1929-1968)*. London: Hutchinson, 1971.
- [12] C. Geertz, *The interpretation of cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.
- [13] M. Grossetti, M. Bessin, and C. Bidart, *Bifurcations : les sciences sociales face aux ruptures et à l'événement*, La. Paris: La Découverte, 2009.
- [14] G. E. Marcus, 'Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography', *Annu. Rev. Anthropol.*, vol. 24, pp. 95–117, 1995.
- [15] D. Bertaux, *Les récits de vie*. Paris: Armand Collin, 1997.
- [16] J.-C. Risset, 'Art – Science - Technologie'. Séminaire Université Paris 8 : Esthétique des nouveaux médias - Centre interdisciplinaire de recherche sur l'esthétique du numérique (EdNM/CIREN), 2002.
- [17] B. Nicolescu, *La transdisciplinarité, manifeste*. Paris: Éditions du Rocher, 1996.
- [18] I. Dincă, 'Stages in the Configuration of Basabar Nicolescu's Transdisciplinary Project', *Transdiscipl. Stud.*, vol. 2, pp. 119–136, 2011.
- [19] G. Deleuze, *Pourparlers 1972 – 1990*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- [20] M. Sicard, Ed., *Chercheurs ou artistes ? Entre art et science, ils rêvent le monde*. Paris: Éditions Autrement, 1995.
- [21] S. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. New York: The New American Library, 1948.
- [22] E. Eisner, 'Art and Knowledge', in *Handbook of the Arts in Qualitative Research*, J. G. Knowels and A. L. Cole, Eds. London: Sage, 2007, pp. 3–10.
- [23] H. S. Becker, 'Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme', *Communications*, vol. 71, pp. 333–351, 2001.
- [24] F. Delalande, *Analyser la musique, pourquoi, comment ?* Paris: INA, 2013.
- [25] F. Darbellay, *Interdisciplinarité et transdisciplinarité en analyse des discours*. Genève: Éditions Slatkine, 2005.
- [26] H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tuebingen: J.C.B: Mohr, 1960.