

Musiques, présentez-vous ! Une comparaison entre le rap et la techno

Antoine Hennion

▶ **To cite this version:**

Antoine Hennion. Musiques, présentez-vous ! Une comparaison entre le rap et la techno. French Cultural Studies, 2005, 16 (2), pp.121-134. halshs-00193240v2

HAL Id: halshs-00193240
https://shs.hal.science/halshs-00193240v2

Submitted on 20 Dec 2007

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.

Musiques, présentez-vous ! Une comparaison entre le rap et la techno

Dr Antoine Hennion
Centre de sociologie de l'innovation
École des Mines de Paris
60 bd St-Michel 75006 Paris
France
antoine.hennion@ensmp.fr

French Cultural Studies, 16(2): 121–134

Dr Antoine Hennion, born 1952, is Director of Research at the École des Mines de Paris and the former Director of the Centre for the Sociology of Innovation (CSI). He has written extensively in the sociology of music, culture and innovation. He is now working on amateurs, taste and the definition of new forms of attachments.
The author of *La passion musicale. Une sociologie de la médiation* (1993), his recent publications include a collective book on music lovers (*Figures de l'amateur*, 2000) and a book on the use of J.S.Bach in 19th century France (*La grandeur de Bach*, 2000, with J.-M. Fauquet).

Résumé

Les musiques nouvelles sont déjà très fortement accompagnées de discours sociaux – jeunesse, révolte, immigration, banlieue, violence, fête, drogue, etc. Au lieu de critiquer et de reformuler pour notre compte ces commentaires, nous avons tenté de mettre en scène leur efficace, en montant une experience collective, destinée à comparer en situation la façon dont le rap et la techno pouvaient "se" présenter : au lieu de prétendre déterminer depuis telle ou telle discipline le sens et le contenu d'une musique, il s'agissait, sur un mode pragmatique, de voir se combiner et se co-construire les éléments divers - discursifs et gestuels, corporels et musicaux, scéniques et idéologiques (en particulier sur le plan du genre, de la violence, des médias) - qui "font" le rap ou la techno.

Mots-clés

rap techno sociologie goût analyse pragmatique musiques actuelles

Que fait la musique ? – et non qu'est la musique ? Que fait-elle faire – et non comment la fait-on ?…

Une telle orientation, pragmatiste, évite de poser au départ l'existence de son objet. Elle cherche non à définir - c'est-à-dire à limiter - ses propriétés, mais à le cerner à travers ses conséquences, ses effets, ce qu'il permet, ce qu'il fait advenir (Gomart and Hennion, 1999). Souvent bien reçue par les chercheurs en sciences sociales à propos des autres - lorsqu'il s'agit de critiquer le positivisme des analyses musicologiques ou esthétiques - cette approche est vite oubliée pour eux-mêmes, lorsqu'il s'agit non plus de critiquer les disciplines rivales mais d'appliquer à un mouvement musical leurs propres analyses, critiques, historiques, sociologiques. Pourtant, l'exigence est la même : le social n'est pas plus donné a priori que le musical, lui aussi doit se définir à travers ses effets. Lui aussi ne peut se saisir que dans ce qu'il fait et dans ce qu'il fait faire.

La tentation sociologiste est particulièrement forte à propos des musiques nouvelles, et en premier chef du rap et de la techno dont il va être question ici. En effet, ces musiques (dites nouvelles sans doute pour caractériser le fait qu'elles ne rentrent plus si docilement sous la seule

rubrique du rock - ou des musiques rock - dont, de façon aussi soudaine que radicale, elles ont pris le relais dans les années 80 en France comme dans beaucoup de pays) se présentent directement elles-mêmes fortement 'équipées' de discours sociaux, positifs et négatifs, tant de la part des musiciens qui, même de façon codée, provocante ou inversée, en donnent le sens, que de la part des amateurs et des médias. S'il n'y prend garde, le chercheur n'a qu'à se laisser porter pour ajouter son interprétation, simplement plus contrôlée et argumentée, à un tissu continu. Que ce soit pour les défendre ou pour les attaquer, le danger est grand de réduire les musiques nouvelles à la présentation de soi en continu qui semble être devenue l'une des tâches les plus importantes de leurs musiciens : banlieues, immigration, look beur et accent idoine, minorités et intégration, violence, révolte, mais aussi machisme, argent, télé et succès médiatique, pour le rap ; jeunesse, fête non stop et hédonisme, drogue et défonce, sonos inhumaines, 'rave parties' en rase campagne ou dans les docks, milieu underground international, pour la techno : tout est 'déjà dedans'!

Si ces interprétations sont reprises comme ressources par l'analyste, elles font vite rencontrer les limites de la méthode du 'I'm telling you, it's there' – pour reprendre la façon dont Tia DeNora (2000) dénonce joliment la posture de l'analyste donnant sur un ton affirmatif son interprétation sur le sens ou le contenu de diverses musiques. Ces discours peuvent tendre un autre piège, celui d'entraîner de plus en plus loin de l'analyse des prestations musicales. Le danger inverse existe aussi, celui de couper les musiques de leurs interprétations sociales et de leurs pratiques collectives dans un souci d'analyse musicale objective, comme si elles ne contribuaient pas à façonner leur écoute, leur sens, leur façon même de 'faire musique' : négliger l'activité réflexive de ses auteurs et plaquer une analyse musicale traditionnelle sur une musique dont une grande part réside dans la mise au point de ses propres paramètres et dans un usage nouveau de ses appareils, c'est faire l'hypothèse douteuse que la musique n'est 'que' dans la musique elle-même. La relative pauvreté de telles analyses 'musicales' des musiques populaires, souvent relevée (in *Popular Music*, par exemple ; voir aussi Middleton 1990), ne mesure que l'inadéquation des critères ainsi importés de façon sauvage de la musique classique, comme s'ils étaient neutres, comme s'ils n'avaient pas été taillés sur mesure pour cette dernière--et comme si réciproquement, dans le cas de la musique classique, la formulation et la diffusion de ces analyses n'avaient pas dans une large mesure contribué à façonner à la fois les œuvres et l'oreille qui les apprécie.

'Faire musique'

Qu'est-ce qui permet de dire cela ? Entend-on en effet les éléments relevés par le chercheur, et surtout qui les entend ? Comment peut-on les « lire » dans tel ou tel morceau précis ? Quel est l'effet prescriptif, et non descriptif, des analyses fournies ? Ces questions de méthode reviennent au devant de la scène dès qu'on essaie de prendre au sérieux la démarche pragmatiste et réflexive. Elle suppose que l'on redéfinisse la posture du chercheur, les rapports aux pratiques et aux discours des amateurs de musique. Le point crucial devient la validité et le contrôle empirique des comptes rendus possibles qu'on peut fournir des façons dont les amateurs entendent effectivement des musiques et leur donnent du sens--et non d'exposer doctement ce que le chercheur pense qu'elles 'contiennent', que ce contenu soit musical ou social. L'hypothèse pragmatiste consiste à prendre les divers genres de musiques comme des activités, à l'objet incertain, ou plutôt dont l'objet est en train de s'accomplir, comme l'activité elle-même, à travers sa propre définition par les participants. Activité au sens plein, donc, impliquant de façon ouverte, '*tentative*', bien d'autres éléments que les sons et les morceaux eux-mêmes : un cadre collectif, d'abord, une accumulation de façons de faire, d'entraînements ; et un ensemble de dispositifs matériaux, discursifs, de nombreux objets et supports sur lesquels l'appuyer ; c'est enfin aussi un corps et un esprit qui, sur un mode parfois plus personnel, parfois plus collectif, se font peu à peu à la musique – ce qu'on appelle un goût, justement. Ce corps partagé de l'amateur se produit dans la musique, avec elle, et non face à elle (Hennion 2004a).

Le mot de pragmatique dit bien cela. La musique se fait, elle fait son monde et ses écouteurs,

et elle ne se mesure qu'à travers ce qu'elle fait. Histoire écrivant sa propre histoire, elle est une réalité faisant sa propre réalité. Les points de méthode s'ensuivent : il faut passer par chaque médiation, regarder chaque dispositif, voir agir chaque situation, et suivre la façon dont des morceaux, des langages, mais aussi des corps, des collectifs, des objets, des écrits, des façons d'apprécier et des moyens d'écouter circulent, produisant à la fois des ensembles d'œuvres qualifiées et commentées, et des publics prêts à les accueillir (Hennion 1993). Cette circularité générale ne renvoie pas à l'arbitraire stérile d'un jeu de codes (Bourdieu 1984), mais à la co-formation d'objets musicaux porteurs de différences, d'auditeurs aptes à les percevoir, et plus généralement des cadres collectifs permettant à cette activité de se déployer dans toute sa diversité. Autrement dit, cela demande d'élaborer une pragmatique du goût.

Aimer la musique…

C'est précisément là l'objet d'un séminaire sur le goût musical et les amateurs que j'organise en collaboration avec plusieurs chercheurs depuis six ans maintenant.[1] À partir de diverses expérimentations collectives, son objectif est d'inventer ensemble et de mettre en œuvre concrètement dans les recherches réelles de chacun, des postures et des méthodes cohérentes avec un tel modèle d'analyse pragmatique et réflexif du goût et des pratiques musicales. L'idée qui régit l'organisation des séances est de partir des situations où la musique est jouée, entendue, interprétée et commentée, pour travailler sur la façon dont, à partir de diverses médiations et dans des situations variées, fictives ou non, peut ou non surgir un sentiment musical, un jugement, ou un plaisir, le sentiment d'entrer dans une histoire collective ou simplement la reconnaissance qu'il y a musique pour d'autres. Le travail doit donc se faire collectivement, il se fonde sur l'auto-analyse croisée et l'activité critique des divers participants : à partir d'un passé inégalement partagé, discutant entre eux, comparant, revenant sur leurs premières impressions, renvoyant à d'autres expériences, ils peuvent relativiser les conditions de l'écoute actuelle et faire ressortir celles de leurs avis, présents et passés.

Je vais donc aborder les problèmes posés par les nouvelles musiques non pas en faisant, depuis ma position surplombante de sociologue, un point sur la situation française, mais en essayant de tirer les leçons d'une séance expérimentale de ce séminaire, consacrée à une présentation parallèle du rap et de la techno.[2]

Le montage

L'idée de l'expérience est de profiter des relations ambivalentes entre rap et techno, de proximité et d'opposition, pour organiser une démonstration comparée : comment présenter ces musiques, les faire écouter, montrer leur façon de fonctionner, leur intérêt, les débats qu'elles suscitent. Et cela non pas de l'extérieur, par des caractéristiques musicales et sociales visant à les objectiver (descriptions musicologiques, origine et historique, milieu social, rapports aux médias et succès actuel, etc.), mais, en conformité avec la règle du jeu du séminaire, en partant de leur écoute et de leur présentation par un amateur, pour essayer de comprendre comment et pour qui elles 'font musique'.

Entre la thèse de l'existence d'un arbitraire considérable entre les éléments musicaux du rap ou de la techno et les significations et pratiques sociales qui se greffent sur ces genres musicaux, et au contraire celle d'une forte détermination des premiers par les secondes, seule l'expérience peut décider, ou montrer des situations diverses et des évolutions. D'où l'idée de coupler les deux : musique faite et musique dite, sons et contextes. De laisser ouverts, en contrôlant les conditions de l'expérience, les registres mobilisés pour présenter l'intérêt d'une musique, sans trancher a priori la question de l'existence et de la solidité des rapports entre les uns et les autres. C'est dire autrement ce que nous visons : évaluer en même temps, de façon réciproque, la musique et les critères de sa perception. Ne pas choisir entre musiques et paroles, et laisser au contraire surgir en situation les caractères à la fois musicaux et sociaux du rap et de la techno. Dégager les traits

pertinents de ces musiques pour leurs adeptes, sentir ce à quoi ils tiennent, mieux percevoir ce sur quoi ils font des différences et formulent des jugements, et plus généralement comprendre par quoi elles s'attachent leurs publics. Enfin, tester les rapports plus ou moins nécessaires que ces musiques établissent entre les morceaux et les commentaires qu'ils suscitent.

La séance a lieu, en 1999, dans une salle de la Bibliothèque nationale de France équipée de tout le matériel sono nécessaire, avec un technicien. Nos deux spécialistes sont libres de concevoir et d'organiser chacun leur présentation selon le mode qu'ils veulent, en exploitant l'accès qu'on leur offre ainsi à un équipement satisfaisant. Les membres du séminaire ont convoqué des amis pour servir de public, nous sommes une trentaine dans la salle. Nous abordons d'abord le rap, puis la techno, et nous reprenons le tout dans un débat général sur ce qui s'est passé.

1. Rap: musique ou révolte ?

Dans le cadre donné, Pierre, l'auteur de l'exposé sur le rap (ou du rap…), fait le choix de centrer sa présentation sur le problème de l'illustration musicale, et de son apport à la sociologie d'une musique : qu'est-ce que l'écoute est seule à pouvoir faire comprendre ? 'Je voudrais que ce soit la musique qui nous fasse parler plutôt que l'inverse (le sociologue voulant d'ordinaire faire dire quelque chose à la musique). J'espère que les morceaux que j'ai choisis vont faire réagir l'auditoire, tandis que je disposerai des titres enregistrés un peu comme un DJ, au gré de ses réactions… ' L'idée est de se rapprocher le plus possible des conditions ordinaires, banales, de l'écoute – mis à part la salle, assez inhabituelle pour le rap. Pas de démonstration à proprement parler, donc : pas de vinyles, de 'sampler', d'ordinateur, de micro, mais de simples CD et cassettes, les supports les plus communs d'appréciation du rap (avec la radio, dont Pierre a enregistré des émissions sur cassettes). Pierre précise enfin qu'il se pose en chercheur, et que le problème n'est pas qu'il soit ou non grand amateur de rap : 'Je ne suis pas là pour convaincre de la 'qualité' de ces musiques… '

La première chanson ('Touche pas à ma musique') parle elle-même du rapport entre paroles, musique et origines ('ma clique') et des rapports du rappeur avec les médias et le public, mettant en évidence la difficulté qu'il y a dans cette production à ne pas privilégier dans l'analyse la voix et les textes. Pierre rappelle que les amateurs font de même : souvent, ils lisent sur le livret les paroles des morceaux, et les dédicaces et autres « messages à Allah », avant d'écouter le CD qu'ils viennent d'acheter. Les photos, les logos et le graphisme, très voyants, influencent aussi leur écoute. L'écouteur aurait d'ailleurs bien du mal à faire abstraction du dispositif d'auto-présentation de soi que les chanteurs ne cessent de faire jouer : mise en scène de l'activité en studio et de ce que le rappeur fait dans la vie, obsession réaliste et références constantes au milieu d'origine, appel continuel fait aux auditeurs pour qu'ils « ouvrent les yeux » sur le monde… ; une autre particularité du rap joue aussi beaucoup de cette intrication entre les énoncés et le rappel de leur contexte d'énonciation dans le disque lui-même : la présence d'intros, d'*outros*, et autres interludes qui s'intercalent entre les morceaux, constitués de scènes jouées, de chutes de studios, de conversations téléphoniques, tous moyens de faire réapparaître le rappeur dans son contexte de production, et souvent aussi, comme dit Pierre, 'd'en rajouter une couche côté social'. Le rap ne se détache pas du rappeur, la production fait partie du produit. De façon symétrique, dans le milieu des amateurs, il en va de même des clips de présentation, toujours abondamment commentés : ils refont le lien entre la musique, le rappeur et le message social du rap. La pratique la plus commune des amateurs ne cesse de montrer qu'eux-mêmes privilégient ces aspects, et surtout ne les dissocient pas sans estimer qu'ils sont sortis de ce qu'ils considèrent comme du rap. C'est par exemple sur la distance qu'il prend avec son milieu d'origine, plus que sur sa musique, qu'est critiqué un rappeur comme MC Solaar, devenu trop intégré.

Pierre essaie de passer des titres de styles le plus variés possibles, pour contrer l'idée courante que 'le rap, c'est toujours la même chose' ('Staying Alive', de Wyclef Jean, rappeur américain étiqueté plus 'commercial', réalisé à partir d'un 'sample' très connu des Bee Gees ; Wu Tang Clan,

groupe new-yorkais célèbre aux ambiances sombres et torturées ; un extrait de deux albums contrastés de Stomy Bugsy ; deux titres à dessein très différents d'un même album de NTM, 'La Fièvre' et 'Paris sous les bombes'). L'auditoire commente, en termes assez pauvres, surtout l'ambiance que dégagent les morceaux : plus durs ou plus festifs, plus sombres ou plus dansants… Le rythme, le tempo, semblent parfois plus stéréotypés, parfois plus bizarres ou recherchés. Enfin, les façons de déclamer, les accents, l'usage de la voix renvoient à ce qui semble l'élément le plus saillant du genre, le parler-chanter.

Dans la discussion qui s'installe peu à peu, les participants suggèrent que le caractère assez stable du fond sonore, une fois le morceau lancé, ne pousse pas à faire beaucoup de commentaires sur lui, alors que les paroles appellent automatiquement un commentaire social. De même, pour la prosodie rap : dans quelle mesure est-il véritablement possible de la varier ? N'est-ce pas typiquement le 'truc', le bon coup dont la réussite a certes donné au rap son image forte, mais avec le danger, comme dans les cas du punk ou du rockabilly pur et dur, qu'un tel procédé trop rigide le rende prisonnier d'un choix binaire : ou on lui obéit (mais il est très déterminant et contraignant) et on fait du rap, ou on s'en affranchit, on le tord, on se décale, mais presque tout de suite on ne fait plus du rap.

De là, les questions glissent inexorablement vers deux thèmes, malgré les efforts de Pierre qui essaie de retenir la salle sur les aspects sonores précis des titres : d'une part, le mode de production, le milieu des rappeurs, et d'autre part le contenu des paroles et, plus particulièrement, leur portée sociale. C'est aussi que l'objet ne nous laisse pas le choix. À vouloir le déterminer de l'extérieur, hors de ses propres critères, on ne fait pas apparaître un niveau d'ordinaire invisible ou latent, on rate l'espace spécifique où se jouent les arrangements, les variations, les rapports pertinents, ce vers quoi nous renvoie au contraire constamment le suivi des façons de faire et de dire des acteurs, tant musiciens qu'acheteurs ou commentateurs. Pierre est amené à expliquer la façon dont travaillent les rappeurs, l'origine des 'samples' et, plus généralement, les relations qui font fonctionner le milieu du rap, le marché des DJ, les origines du mouvement aux États-Unis et en France. Mais il est réticent : tout cela se trouve dans les ouvrages qui se sont multipliés sur le rap.[3] Le débat s'anime autour du caractère plus ou moins mafieux du milieu et du type de relations qui y régnent : clans, clientélisme, influence et menaces, machisme, règne de l'argent et de la frime… Quelle part faire au mythe - et à l'inversion symbolique de la domination, comme diraient les sociologues ? Quelles sont les conséquences pratiques, bien réelles, de ce mode de fonctionnement, même s'il comporte une part importante de provocation et d'ostentation ?

La salle réagit notamment à la violence, au racisme ou au sexisme de certaines paroles, en comparant ces traits à ceux des mouvements rock ou punk, en essayant de faire la part de l'ironie ou de la provocation, en relevant que celle-ci n'a pas toujours la même forme. Plusieurs intervenants estiment par exemple que les emblèmes nazis des punks ou l'imagerie satanique du hard rock, affichant plus comme tel leur propre excès, théâtralisaient ainsi leur geste de provocation, alors que la violence machiste des rappeurs semble plus proche de la réalité de leurs pratiques. Mais les positions ne sont pas tranchées, on sent qu'il est difficile sur ce thème de ne pas retomber dans les débats éculés sur le genre, et chacun reste sur un registre très interrogatif.

La méthode n'en est pas moins efficace. Elle fait s'énoncer et se discuter en commun les questions courantes, souvent hostiles au genre : le rap reflète-t-il (au mieux) ou renforce-t-il (au pis) la violence des 'jeunes'? n'est-il pas, en même temps, une musique commerciale et médiatique, tout à fait intégrée, que son caractère provocateur, loin de constituer une révolte et un défi à 'la société', aide surtout à vendre (la question se posant au demeurant dans les mêmes termes à propos des Rolling Stones aux premiers temps du rock) ? Dans l'autre sens, se trouve identifiée et critiquée la complaisance condescendante qui, au contraire, l'excuserait d'office de toute responsabilité morale ou politique au nom de l'origine sociale et ethnique dominée de ses acteurs : sans prendre tout au premier degré, on ne peut pour autant considérer un vocabulaire insultant et agressif comme relevant juste d'un choix de style, neutre, insignifiant sur le plan politique, humain

ou moral, qui serait sans effets, tant sur les personnes que sur les collectifs.

2. Techno : le son et la prise

Paul, pour la techno, a pris un parti résolument différent. Pour lui, montrer c'est faire. Il est arrivé avec deux amis, dont l'un est DJ, et tout leur matériel, en particulier les valises métalliques remplies de vinyles. Devant les deux platines installées avec eux par le technicien, ils font un bref historique sur les origines et les divers courants de la techno. La salle ravale vite ses questions sur la réalité des événements ou des filiations, les variantes de ce récit, son caractère mythologique, ses zones d'ombre : nous comprenons qu'elles resteront sans écho. Ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Cette 'histoire'--dotant la techno de quelques ancêtres vénérables comme Pierre Henry, Tangerine Dream ou Kraftwerk, ou encore, si l'on prolonge la mythologie courante, Schaeffer, Russolo, Stockhausen…, la faisant repasser par quelques moments et lieux fondateurs, toujours les mêmes: Jamaïcains à New York, garages du New Jersey, clubs anglais, précurseurs français[4] --est celle d'un jeune collectif en train de se récrire en temps réel. C'est un mythe au sens fort, une histoire performative : un genre se crée devant nous par son récit de soi.

De même, la présentation succincte des principes de production et du matériel requis, 'kick', boîtes à rythme, 'samplers', séquenceur MIDI, puis la déclinaison des genres de techno présentés par leur nom anglais et leur tempo, le 'bpm' ou *beats per minute*, laissent l'impression d'un catalogue. Un nombre de coups de grosse caisse à la minute suffit-il à définir un genre ? De la 'musique transe', entre 125 et 140 bpm, et de la techno tribale, on remonte ainsi, en passant par l''acid core' aux alentours de 150-160, puis le 'gabber' et le hard-techno, jusqu'au 'hard core', de 180 à 250 et qui, nous dit-on fièrement, peut aller jusqu'à 300 bpm… Nous assumons qu'il s'agit non d'une analyse mais d'un discours-mode d'emploi, dont il va s'agir de mesurer l'efficacité propre plus que de le discuter : en fait, une introduction à ce monde, un guide des lieux, et un lexique donnant les noms des divers composants de ces musiques. Ce bref exposé débouche sur une caractérisation rapide du 'hard core', le genre que Paul et son comparse défendent, et qu'ils vont ensuite illustrer.

Ils lancent plusieurs disques, comme pour un mini-'set', nous montrent les principales formes d'intervention du DJ, la façon de choisir les vinyles, l'usage du casque et les techniques de manipulation des platines pour superposer et enchaîner les disques, leur conception de leur travail dans la durée comme une façon de « raconter une histoire » (Jouvenet 2001) ; ils font monter sur scène certains d'entre nous, qui tentent de manipuler les consoles et de coordonner leurs mouvements pour mêler les sons et modifier les vitesses (les 'mixes' et les 'scratches'), ils discutent avec nous des moments délicats qui arrivent aux DJ, et de la perception ou non de ces ratés, par les habitués, ou par nous : blancs, ruptures, sensations de transitions manquées, ambiance d'ensemble peu lisible.

L'opposition de stratégie entre Pierre et Paul se retrouve dans tous les détails de leurs deux démonstrations : à la mise en garde de Pierre de ne pas le prendre pour un rappeur répond le 'look' de Paul, crâne rasé et tenue mode, indiquant clairement : 'j'en suis ! '. À l'effort analytique du premier répond le vocabulaire branché du second, qui pour les non initiés ressemble à un code. À l'effort d'objectivation et de mise à distance s'oppose la pédagogie de l'exemple – 'voyez et faites vous-mêmes' – et la séduction mimétique que suscite le spectacle de la passion. Pierre a déclenché les débats mêmes qu'il voulait éviter – mais ces dé-*rap*-ages du verbe révèlent bien un caractère constitutionnel du rap. Paul crée l'envie de partager (au moins provisoirement) et de vivre l'objet que sa présence et ses gestes font surgir devant nous et avec nous – tout en nous faisant remettre à plus tard tout effort pour analyser ce qui se sera passé.

Et en effet, dès que Paul et son ami passent à l'action, la scène change de nature. Ils se sont beaucoup investis dans la séance, ils ont minutieusement réfléchi à leurs disques. Ils s'y mettent corps et âme. Le caractère très institutionnel du lieu a joué comme un défi pour ces musiciens underground, excités à l'idée de dynamiter de l'intérieur un tel temple (et peut-être aussi le propos

ordinaire du séminaire) en 'faisant crouler la BNF sous les kilo[watt]s' (même si, conciliants avec nos tympans, ils officient au dixième de la puissance de certaines sonos). L'effet est puissant, et plusieurs parmi nous le disent, de diverses façons : la question n'est plus de se demander si l'on aime ou non cette musique, posture trop externe, mais de la voir se faire, de sentir des moments plus ou moins réussis, de suivre les variations, de reconnaître les variables sur lesquelles travaille le DJ, le timbre plus ou moins large ou sec, la densité, la continuité sonore, les ruptures, les relances, les moments plus ou moins intenses ou relâchés, etc.

La leçon est importante, elle porte sur l'effet communicatif d'une pratique, la force mimétique du faire par rapport au dire, mais plus encore sur la multiplicité des registres possibles de participation à une expérience musicale. C'est bien la continuité de ces postures qui est en jeu, non une opposition binaire entre ceux qui seraient amateurs et participants, et ceux qui seraient non amateurs et distants : nous ne sommes pas devenus fans de techno, perdant d'un coup tout sens critique, renonçant à toute analyse dans le plaisir pris. Non, simplement, grâce à la médiation d'un dispositif inédit, nous avons parcouru ensemble une série de positions intermédiaires. Nous nous autorisons une sorte de délectation par procuration, nous engageant, franchement mais pour un temps et dans un lieu limités, dans une position d'amateur. La production même de ce 'nous', au statut provisoire, fragile, est un effet de la séance. Comme le dit l'un d'entre nous, 'le résultat principal de la séance pour moi ne sera pas de me faire plus aimer la techno personnellement, mais de comprendre qu'on puisse l'aimer'. Au moment où cela se joue, nous sommes sensibles à ce travail sur les 'samples', à cette mise en valeur d'une dimension du son par sa surexploitation – un travail qui, après tout, ressemble beaucoup à celui que, sur les variables les plus diverses, du son des instruments naturels à la voix, de la polyphonie aux rythmes, ont opéré bien des musiques avant la techno.

Un point spécifique semble tenir à la technique même de production de cette musique : il n'y a pas de distance entre le geste qui la fait et la musique qui est faite. Certes, dans une certaine mesure, dans toute performance la vue soutient ainsi le son : le spectacle de l'exécutant aide à suivre la « facture », comme on dit très justement, de la musique qu'il joue, et le spectateur, bougeant en rythme, joue un peu lui-même par le mimétisme imaginaire du corps ce qu'il entend jouer. Mais l'écart reste important entre le geste fait sur un instrument et la musique produite. Les repères visuels et sonores ne coïncident que sur des variables secondes (le rythme, l'intensité…), peu sur les mélodies et les harmonies, qui ne peuvent 'se voir' aussi directement. Il y a au contraire une immédiateté frappante entre les gestes du DJ et l'effet sonore produit : changement de vitesses sur les platines, passage d'un disque à l'autre, montée ou baisse du niveau sonore, tout s'entend aussitôt. La techno opère par manipulation de musiques déjà faites, et ce décalage, des notes elles-mêmes à leur transformation et à leur mélange, a comme curieuse conséquence une extrême lisibilité, un passage facile et instantané entre le geste et le son, qui aide beaucoup à percevoir celui-ci.

Nous nous demandons si la règle qui veut que dans les soirées techno, les DJ ne soient pas sur scène et, au lieu de tenir la place d'instrumentistes, officient sans être visibles, ne vient pas compenser cette trop grande visibilité de leur jeu ; selon cette idée, le dispositif inverse, celui d'une musique venant d'on ne sait où, diffusée par la sono, viserait à restituer auprès d'un public de danseurs en état plus ou moins second une autre définition de la musique, comme vague intérieure, matière sans lieu dans laquelle se laisser porter. Dans le cadre de notre séance, ce caractère visuel a fortement contribué au succès de l'expérience. Pour une telle musique, qui se confond avec le geste fait pour la faire, montrer c'est dire : la tactique adoptée était parfaitement adaptée. Nous relativisons même nos doutes initiaux à propos de la définition des genres de techno par leur seul tempo : à l'usage, il est frappant de voir combien cet aspect – le travail sur un boum-boum lancinant, sur la mécanique même de la répétition rythmée d'un son qui évolue – est en effet très déterminé par le tempo.

Sociologie ‘de’ la techno, sociologie ‘du’ rap

La discussion finale porte sur le milieu, la socialité des amateurs de techno, les formes du marché de cette musique : le disque en est à la fois le matériel original (les 'galettes' des DJ) et l'un des produits finals ; mais une bonne part de la réalité techno échappe à l’enregistrement autant qu’au milieu officiel du spectacle – ceci dit, et de plus en plus, elle s’écoute aussi chez soi et elle se vend aussi sous forme d’enregistrements commerciaux ; enfin, si une part de l’activité est semi-clandestine et revendique son caractère underground et anti-commercial, une autre est on ne peut plus entrée dans le monde installé des boîtes de nuit, de forts clivages internes se creusant de façon prévisible entre les adeptes de cette musique de danse, et ceux des ‘rave parties’.

De là bien sûr, le débat a pu rebondir et relancer la comparaison avec le cas du rap. Il semble que la sociologie de la techno se joue ailleurs, sur un format assez éloigné de l’opposition classique entre une origine « pure » et un succès commercial à laquelle obéit le rap, un format qui ressemble plus à celui des milieux d’avant-garde ou des courants ‘underground’ : le développement d’un goût et d’une pratique communs produit peu à peu l’identité nouvelle d’un groupe, puis autour de lui, s’il réussit, celle d’une 'génération', d’un milieu qu’il produit et exprime dans le même geste. C'est sur place, en allant dans les boîtes, les soirées et les ‘rave parties’, qu'à la façon d’un ethnologue, on commencera à 'sentir', sur le mode de ce qu’ont réalisé les ouvrages sur le rock de Frith ou de Hebdige trente ans auparavant, ce que peut être la sociologie de la techno, à partir de sa capacité à engendrer du collectif.

En revanche, les rappeurs font constamment référence à leurs conditions de vie, aux 'problèmes sociaux' (misère et injustices, affaires et scandales…), à l’univers imaginaire de leurs médias (dessins animés, films de gangsters ou de kung-fu, journaux télévisés…), ou encore au marché du disque et au système de la télévision. On est loin de la distribution habituelle, entre des musiciens tenants d’une lecture purement musicale de leur production, et des sociologues venant en révéler les véritables déterminants, malgré la résistance que producteurs et amateurs sont censés opposer à un tel dévoilement : au contraire, ce sont les producteurs qui font de la sociologie le premier registre de fabrication et d’interprétation de leur musique ! C’est ce qui rend la sociologie du rap problématique : les commentaires des spécialistes donnent l’impression de ne faire que répéter – en plus lourd et en les prenant trop au sérieux – les analyses des rappeurs eux-mêmes, tandis que le sociologue, habitué à faire face au discours esthétisant et volontiers anti-sociologique des amateurs, est pris à contre-pied par un discours explicitement sociologiste. Sa discipline est devenue une ressource centrale des acteurs qu’il observe, ses propres analyses entrent en concurrence avec les leurs : la sociologie 'du' rap est à la fois celle que le rap met en œuvre et celle qu’on fait de lui…

Dans ce contexte enfin, de façon symétrique, pèse à nouveau sur le sociologue la question de ses propres goûts : et toi, n’es-tu pas aussi un peu amateur ? Qu’est-ce qui te pousse à faire la sociologie d’une musique ? Ce n’est pas qu’être réflexif implique qu’on ne puisse étudier que ce qu’on aime, et que l’interdit d’autrefois serait devenu l’impératif d’aujourd’hui (engager ses goûts dans le travail du sociologue, au lieu de faire abstraction de sa « subjectivité » et d’adopter une posture de neutralité bienveillante), mais que la relation musicale de l’analyste à la musique analysée doit être présente dans l’analyse : autre niveau de réflexivité, portant sur les goûts et les réactions du sociologue en tant qu’auditeur ou amateur, affecté par ce qu’il entend.

Conclusion : à réflexivité, réflexivité et demie…

Les deux dispositifs de présentation comparés ont mis à l’épreuve les hypothèses tacites que chacun contenait sur ce qu’est la musique : le premier l’admettait comme objet capturé sur une bande pour être décortiqué ; le second, qui n’imaginait pas d’autre moyen de transmettre la musique que de la produire en direct, pariait au contraire sur la musique comme geste à faire, événement à faire surgir : un choix couronné de succès, au moins dans les circonstances locales fournies par notre montage. Ce n’est pas parce que Paul ne parle guère que son activité ne

« parle » pas. Elle est parlante parce que, même sans mots ou presque, elle s'expose comme activité qui se cadre elle-même, en cours de réalisation. À travers son matériel, ses gestes, le guet de nos réactions, la production progressive et hésitante d'un monde sonore à faire surgir devant nous mais aussi en nous, Paul nous présente sa musique en nous tendant les prises qui permettent à des non initiés de s'en saisir. Face à son travail, nous répondons non par une prise de distance objective, mais en engageant notre corps dans l'expérience, dont ce corps est l'une des variables, aux deux sens du terme : un élément changeant, non un donné fixe ; et une mesure à prendre. À réflexif, réflexif et demi!

Le dispositif que nous avions imaginé, parfaitement redondant avec la musique dont il parlait dans le cas de la techno, musique à faire, musique à voir, était au contraire incohérent dans le cas du rap ; le rap se fait avec de la revendication, de la mise en scène, de la provocation, et ces registres sociaux appellent une réponse ou une réaction qui vient tout naturellement se placer sur le même plan. On voit se dégager ici un dernier niveau de réflexivité, le plus important (Hennion 2004b) : une musique n'est pas un objet inerte, mais un projet animé, qui propose déjà elle-même ses interprétations, qui appelle certaines réactions, et souvent elle se construit et évolue comme genre en fonction de celles-ci – c'est pour cela que l'histoire du genre fait partie du genre, elle participe au travail collectif qui isole les traits pertinents et caractérise ce qu'il faut faire (quitte à figer les choses, soit musicalement dans quelques formules trop rigides, suivant la tendance de musiques bien identifiées mais difficiles à renouveler comme le tango ou le rockabilly déjà évoqués, soit socialement, comme c'est aussi le danger dans le cas du rap, dans une 'posture' de révolte ou un geste social vite stéréotypé, même s'il se voulait protestataire).

Ces éléments pertinents peuvent tenir à des traits musicaux, mais aussi à des façons de faire ou d'être ensemble, à des pratiques ou à des signes ritualisés, à des classes d'âge et à des identités sociales ou ethniques diverses : ce n'est pas à nous de faire le tri. Un intérêt analytique tout particulier de ces musiques 'actuelles' vient précisément de la co-construction de ces traits entre eux, à laquelle leur caractère contemporain nous permet d'assister en direct, avant que l'histoire de la musique ne les fige en 'genres' musicaux. Une part de l'analyse consiste à reconnaître ces critères, non à les imposer de l'extérieur.

C'est donc bien en définitive à une leçon sur la réflexivité que cette double séance nous a conviés. Il n'y a pas de juste milieu, en la matière. Ou bien le sociologue s'en sort en disqualifiant les sociologies spontanées des acteurs qu'il observe, accentuant la distance entre ses analyses, critiques et scientifiques, et les leurs, partiales et intéressées ; ou bien, comme nous le revendiquons, loin de s'en 'sortir' ainsi, il plonge dedans au contraire : il accepte de mettre en cause l'ensemble des comptes rendus produits sur une musique, le sien compris – ce qui ne veut pas dire qu'il abandonne tout sens critique pour se fondre dans la masse et jouir avec elle, mais au contraire qu'il accompagne toutes ces petites différences d'état, qu'il décrive la série variable des effets et des réglages que ce frottement de réflexivités engage, entre la sienne, comme sociologue se demandant ce qui se passe devant lui et en lui (et cela, autant dans ses sens que dans son cerveau), et celle des acteurs qui, loin de manquer de catégories pour penser leur pratique, ne font pas de différence entre l'activité proprement musicale et celle qui consiste à en dessiner le cadre.[5]

Notes

1. Séminaire Centre de sociologie de l'innovation, École des Mines/CNRS: 'Aimer la musique. Musicologie du goût, sociologie de la musique, histoire de l'amateur', dirigé par A. Hennion et J.-M. Fauquet, puis G. Teil.

2. On trouve un compte rendu partiel de cette séance, rédigé avec Morgan Jouvenet, in (Hennion 2002).

3. Voici, parmi les références françaises les mieux informées, une sélection un peu arbitraire dans une production maintenant abondante : G. Lapassade et P. Rousselot (1990); S.B.G. Desse (1993); H. Bazin (1995); O. Cachin (1996); J.-L. Bocquet et P.-P. Adolphe (1997); M. Boucher (1998); C. Béthune (1999); E. Grynzpan (1999); S. H. Fernando Jr (2000); *Art Press* (2000).

4. Voir J.-Y. Leloup *et al* (1999), un livre conçu comme un retour imagé sur les lieux historiques de la techno.

5. On voit combien la notion doit à l'ethnométhodologie, voir H. Garfinkel (1967). Pour des présentations classiques des enjeux de la réflexivité, voir par exemple J. Clifford et G.E. Marcus (eds) (1986); S. Woolgar (1988); M. Ashmore (1989); et U. Beck *et al*. (1994).

References

Ashmore, M. (1989) *The Reflexive Thesis. Wrighting (sic) Sociology of Scientific Knowledge*, Chicago: Chicago University Press.
Bazin, H. (1995) *La Culture hip hop*, Paris: Desclée de Brouwer.
Beck, E., Giddens, A. and Lash, S.(1994) *Reflexive Modernization*, Cambridge: Polity.
Béthune, C. (1999) *Le Rap: une esthétique hors la loi*, Paris: Éditions Autrement.
Bocquet, J.-L. et Adolphe, P.-P. (1997) *Rap ta France*, Paris: Flammarion.
Boucher, M. (1998) *Rap expression des lascars: significations et enjeux du rap dans la société française*, Paris: L'Harmattan.
Bourdieu, P. (1984) *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, London/Cambridge MA: Routledge/Harvard University Press.
Cachin, O. (1996) *L'Offensive rap*, Paris, Gallimard.
Clifford, J. et Marcus, G.E. (eds) (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press.
DeNora, T. (2000) *Music in Everyday Life*, Cambridge: Cambridge University Press.
Desse, S.B.G. (1993) *Freestyle*, Paris: Massot & Millet.
Fernando, S. H. Jr (2000) *The New Beats: culture, musique et attitudes du hip hop*, Paris: Kargo.
Art Press (2000), 'Territoires du hip hop', Hors Série, December.
Garfinkel, H. (1967) *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall.
Gomart, É. and Hennion, A. (1999) 'A Sociology of Attachment: Music Lovers, Drug Addicts', in J. Law, and J. Hassard (eds), *Actor Network Theory and After*: 220-47. Oxford/Malden MA: Blackwell.
Grynzpan, E. (1999) *Bruyante Techno*, Nantes: Mélanie Séteun.
Hennion, A. (1993) *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.
Hennion, A. (2002) 'L'Écoute à la question', *Revue de musicologie* vol.88 (no. 1): 95-149.
Hennion, A. (2004a) 'Pragmatics of Taste', in M. Jacobs and N. Hanrahan (eds) *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*: 131-144. Oxford/Malden MA: Blackwell.
Hennion, A. (2004b) 'Une Sociologie des attachements: d'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur', *Sociétés* vol. 85(2004/3) A. Petiau (éd.), 'Les Pratiques musicales'.
Jouvenet, M. (2001) ' "Emportés par le mix": les DJ et le travail de l'émotion', *Terrain 37*, September: 45-60.
Lapassade, G. et Rousselot, P. (1990) *Le Rap ou la fureur de dire*, Paris: Loris Talmart.
Leloup, J.-Y., Renoult, J.-Ph. et Rastoin, P.-E., avec Kyrou, A. (1999) *Global Tekno: voyage initiatique au cœur de la musique électronique*, Paris: Éds du Camion Blanc.
Middleton, R. (1990) *Studying Popular Music*, Milton Keynes/Philadelphia: Open University Press.
Woolgar, S. (1988) *Knowledge and Reflexivity*, London: Sage.