

## 'MUSIQUES, PRESENTEZ-VOUS!' UNE CONFRONTATION ENTRE LE RAP ET LA TECHNO<sup>8</sup>

'MUSICAS, APRESTEM-SE!' UM CONFRONTO ENTRE O RAP E O TECHNO

'MUSICS, INTRODUCE YOURSELF!' A CONFRONTATION BETWEEN RAP AND TECHNO

'MUSICAS, PRESENTENSE!' UNA CONFRONTACION ENTRE EL RAP Y EL TECHNO

**Antoine Hennion**

École des Mines – CNRS, Centre de Sociologie de l'Innovation, Paris, França

**RÉSUMÉ:** Cet article reprend les réflexions collectives d'un séminaire sur l'écoute conçu à partir de dispositifs expérimentaux. Considérant la musique comme un résultat incertain, dépendant de ce qu'en font ses amateurs, nous faisons de l'auditeur un expert sur la nature même de ce qu'il écoute. Le texte se fonde sur une séance qui comparait le *rap* et la *techno* à partir de la façon dont en situation, ces musiques se présentent elles-mêmes à et par leurs amateurs. Elles sont en effet déjà très fortement accompagnées de discours sociaux: jeunesse, révolte, immigration, banlieue, violence, fête, drogue, etc. Montant une expérience collective: sur un mode pragmatique, nous voulions voir se combiner et se co-construire les éléments divers, discursifs et gestuels, corporels et musicaux, scéniques et idéologiques qui «font» le *rap* ou la *techno* – en particulier sur le plan du genre, de la violence, des médias.

**Mots-clés:** pragmatique de goût, médiation, amateurs, *rap*, *techno*.

**RESUMO:** Este artigo retoma as reflexões coletivas levadas a cabo num Seminário sobre escuta concebido a partir de dispositivos experimentais. Considerando a música como um produto indeterminado, dependendo do que farão os seus amantes, encaramos o ouvinte como um especialista acerca da natureza do que escuta. O artigo funda-se sobre uma sessão de escuta que comparou o rap e o techno a partir de uma situação em que estas músicas se apresentam para e pelos seus amadores. Com efeito, elas são fortemente acompanhadas por discursos sociais: juventude, revolta, imigração, periferia, violência, festa, droga, etc. Montando uma experiência coletiva: de forma pragmática, nós queríamos combinar e co-construir elementos diversos, discursivos e gestuais, corporais e musicais, cénicos e ideológicos que «fazem» o rap ou o techno – especialmente em termos de género, de violência e de médias.

**Palavras-chave:** pragmática do gosto, mediação, amadores, *rap*, *techno*.

**ABSTRACT:** This article resumes the collective reflections carried out in a Seminar on listening conceived from experimental devices. Regarding music as an indeterminate product, depending on what the lovers will do, we regard the listener as an expert about the nature of what he listens to. The article is based on a listening session that compared rap and techno from a situation in which these songs present themselves to and by their amateurs. In fact, they are strongly accompanied by social discourses: youth, revolt, immigration, periphery, violence, party, drugs, etc. Riding a collective experience: In a pragmatic way, we wanted to combine and co-construct diverse discursive, gestural, corporeal, musical, scenic and ideological elements that "make" rap or technology - especially in terms of gender, violence and means.

**Keywords:** pragmatics of taste, mediation, amateurs, rap, techno.

<sup>8</sup> Cet article est une version remaniée d'un texte paru dans la revue *French Cultural Studies* (Hennion, 2005). Il reprend les réflexions collectives issues d'un séminaire, «Aimer la musique. Musicologie du goût, sociologie de la musique, histoire de l'amateur», que j'ai organisé de 1997 à 2008 au Centre de Sociologie de l'Innovation avec J.-M. Fauquet et G. Teil à partir d'une série de dispositifs expérimentaux. Si je suis l'auteur de l'article, ce texte est donc d'abord le fruit du travail collectif des membres du Séminaire (Hennion et al., 2002): en particulier, la séance sur le rap et la *techno* analysée ci-dessous doit tout à Morgan Jouvenet.

**RESUMEN:** Este artículo retoma las reflexiones colectivas desarrolladas en un seminario sobre escucha desde dispositivos experimentales. Entendiendo la música como un producto indeterminado, dependiendo de que harían sus seguidores, entendemos al oyente como un especialista sobre la naturaleza de lo que escucha. El artículo se basa en una sesión de escucha que comparó el rap y el techno a partir de una situación en la que estas músicas se presentan para y por sus seguidores. Además, estas músicas están fuertemente ligadas a discursos sociales: juventud, rebelión, inmigración, periferia, violencia, fiesta, droga, etc. A partir de esta experiencia colectiva, de forma pragmática, queríamos combinar y co-construir elementos diversos: discursivos y gestuales, corporales y musicales, escénicos e ideológico, que "hacen" al rap y al techno, sobre todo en términos de género, violencia y medios de comunicación.

**Palabras-clave:** pragmática del gusto, mediaciones, seguidores, *rap*, *techno*.

## 1. Aimer une musique: une approche pragmatique

L'idée qui régissait l'organisation des séances du séminaire sur l'écoute dont il va être question était de partir de 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. Nos expériences ne consistaient donc pas à soumettre des volontaires à des tests réglés pour mesurer les réactions d'un auditeur à l'audition d'un objet considéré comme donné: sommes-nous en effet si sûrs de savoir ce qu'est la musique? C'est faire beaucoup d'hypothèses qu'admettre comme les psychologues qu'il s'agit de se mettre devant une source sonore et de l'écouter en essayant d'y percevoir un sens ou d'éprouver quelque chose – sensations, émotions, significations. Considérant au contraire la musique comme un résultat incertain, variable, dépendant de ce qu'en font ses amateurs – ou, pour mieux le dire, une activité dont l'objet est en train de s'accomplir à travers sa propre définition par les participants (Garfinkel, 1967) – nous faisons de l'auditeur notre expert. Non pas seulement un expert de l'écoute: bel et bien un expert sur la nature même de ce qu'il écoute (Frith, 1981; Frow, 1995; Frith, 1996).

Qu'est-ce qui permet de dire ceci ou cela ? Entend-on en effet les éléments relevés par le chercheur? 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? Une démarche pragmatiste et réflexive suppose que l'on redéfinisse la posture du chercheur, les rapports aux pratiques et aux discours des amateurs de musique. Ce qui importe, ce n'est pas le docte exposé par le chercheur de ce que ce que les musiques «contiennent», que ce contenu soit musical ou social. C'est la validité et le contrôle empirique des comptes rendus possibles qu'on peut fournir des façons dont les amateurs les entendent effectivement et leur donnent du sens (sur les enjeux d'une telle réflexivité, voir Clifford & Marcus, 1986; Woolgar, 1988; Ashmore, 1989; Beck *et al.*, 1994). L'avantage du travail collectif fait en séminaire est qu'il permet 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.

C'est là prendre la musique comme une activité au sens plein, impliquant de façon ouverte, tâtonnante, 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 matériels, d'éléments 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. Le mot '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, 2007). Cette circularité générale ne renvoie pas à l'arbitraire stérile d'un jeu de codes (Bourdieu, 1979), 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. C'est là l'objet même d'une pragmatique du goût (Hennion, 2004a, 2004b).

### **1.1. 'Faire musique'**

Nous voulions ainsi profiter de l'immense savoir-faire que les amateurs déploient pour gérer leur propre attachement, l'évaluer en situation, le mettre à l'épreuve et le faire évoluer, d'abord dans l'instant, mais surtout dans la durée: les auditeurs sont les bâtisseurs de leurs propres oreilles, ils forgent le cadre spécifique de l'écoute de chaque musique. C'est dire que les écoutes ont une histoire (Johnson, 1995; Weber, 1997; Szendy, 2001) – et il faut alors en effet les mettre au pluriel ; elles ne se réduisent pas à la vibration d'un tympan, elles ont dû se fabriquer à travers l'invention de formats et de répertoires, de dispositifs et de dispositions, tous éléments que les amateurs des divers genres ont peu à peu mis au point en les discutant passionnément entre eux. Mais une telle conception de l'auditeur, plus généreuse que celle qui en fait l'objet passif de savantes mesures, n'est pas sans conséquences. Si 'la musique' n'est pas un point de départ mais un point d'arrivée, la coopération de l'auditeur à la définition de ce qui se passe est nécessaire: il ne s'agit plus de mesurer l'effet de divers sons, mais d'analyser le surgissement même d'un moment de musique. Autrement dit, si la situation de laboratoire reconstruite dans le séminaire nous avait permis d'approcher l'écoute musicale réelle, c'était indirectement, par ses manques mêmes : ils soulignent tout ce dont il faut être muni pour pouvoir en réalité écouter de la musique, et y trouver son compte.

Que fait la musique, donc – et non qu'est-elle? Que fait-elle faire – et non comment la fait-on?... Une telle orientation, pragmatiste, sans poser au départ l'existence de son objet, cherche à le cerner à travers ses conséquences, ses effets, ce qu'il permet, ce qu'il fait advenir (Gomart & Hennion, 1999). Bien reçu par les chercheurs en sciences sociales lorsqu'il s'agit de critiquer le positivisme des

analyses musicologiques ou esthétiques, ce principe est vite oublié lorsqu'il s'agit non de critiquer les disciplines rivales mais d'appliquer à leur tour leurs propres analyses culturelles, historiques et sociales à une musique dont, souvent, ils se sentent proches. 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.

Cette tentation sociologiste est particulièrement forte à propos des musiques «actuelles», et en premier chef du *rap* et de la *techno* dont il va être question ici. En effet, ces musiques (dites actuelles sans doute pour caractériser le fait qu'elles ne rentrent plus si docilement sous la seule rubrique des musiques rock dont, de façon aussi soudaine que radicale, elles ont pris le relais dans les années 1980, 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 sur le mode de la provocation ou de l'ironie, 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 alors grand de réduire les musiques actuelles 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 amusante dont Tia DeNora (2000) dénonce la posture de l'analyste donnant sur un ton affirmatif sa vision du sens et du contenu de diverses musiques. Ces discours peuvent tendre un autre piège: celui de vite négliger 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'. Faire ainsi l'hypothèse douteuse que la musique n'est 'que' dans la musique elle-même, c'est tenir pour nulle l'activité réflexive de ses auteurs et plaquer une analyse musicale traditionnelle sur une musique dont pourtant une grande part réside dans la mise au point de ses propres paramètres et dans un usage nouveau de ses appareils. Ce problème n'est pas nouveau: la relative pauvreté de telles analyses 'musicales' des musiques populaires, souvent relevée (in *Popular Music* par exemple; voir aussi Middleton, 1990; Rudent, 1998), 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 (Hennion, 1998).

## 1.2. Le montage expérimental

Sur le *rap* et la *techno*, l'idée de l'expérience est de profiter des relations ambivalentes entre ces genres, 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 eu lieu en 1999, dans une salle de la Bibliothèque Nationale de France équipée de tout le matériel sonore 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.

## 2. 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 continu 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 possible, 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* – à titre indicatif, parmi les références françaises d'alors, il distribue une sélection un peu arbitraire: Lapassade & P. Rousselot (1990); Desse (1993); Bazin (1995); Cachin

(1996); Bocquet & Adolphe (1997); Boucher (1998); Béthune (1999); Grynspan (1999); Fernando Jr. (2000); Art Press (2000).

Le débat s'anime autour du caractère plus ou moins mafieux du milieu et du type de relations qui y régissent: 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, théâtralissent 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 (parmi nous, les anciens rappellent que la question se posait exactement 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.

### **3. 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' dote 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 (Leloup et al., 1999): Jamaïcains à New York, garages du New Jersey, clubs anglais, précurseurs français – c'est l'histoire d'un jeune collectif en train de se récrire en temps réel. 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 en suivant les doigts d'un guitariste ou d'un saxophoniste. 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 souvent 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 on ne sait d'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*.

#### **4. 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 (1996) ou de Hebdige (1979) 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 eux 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.

## **5. 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, parait 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, sur la *techno*, 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 avons 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 (Fauquet & Hennion, 2000; 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.

### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Art Press (2000). *Revue - Art Press Hors Serie 2000 3H Territoires du hip-hop*. Paris: Beaux arts.
- Ashmore, Malcom (1989). *The reflexive thesis. Wrihting (sic) sociology of scientific knowledge*. Chicago: Chicago University Press.
- Bazin, Hugues (1995). *La culture hip hop*. Paris: Desclée de Brouwer.
- Beck, Ulrich, Giddens, Anthony & Lash, Scott (1994). *Reflexive modernization*. Cambridge: Polity.
- Béthune, Christian (1999). *Le rap: une esthétique hors la loi*. Paris: Éditions Autrement.
- Bocquet, José-Louis & Adolphe, Philippe Pierre (1997). *Rap ta France*. Paris: Flammarion.
- Boucher, Manuel (1998). *Rap expression des lascars: significations et enjeux du rap dans la société française*. Paris: L'Harmattan.
- Bourdieu, Pierre (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement de goût*. Paris: Minuit.
- Cachin, Olivier (1996). *L'Offensive rap*. Paris: Gallimard.
- Clifford, James & Marcus, George E. (eds.) (1986). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press.
- DeNora, Tia (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Desse, S.B.G. (1993) *Freestyle*. Paris: Massot & Millet.
- Fauquet, Joël-Marie & Hennion, Antoine (2000). *La grandeur de Bach*. Paris: Fayard.
- Fernando Jr, S. H. (2000). *The New Beats: culture, musique et attitudes du hip hop*. Paris: Kargo.
- Frith, Simon (1981). *Sound effects: Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. Londres/ Nova lorque: Constable.
- Frith, Simon (1996). *Performing rites. On the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press.
- Frow, John (1995). *Cultural studies and cultural values*. Oxford: Clarendon Press.
- Garfinkel, Harold (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs NJ: Prentice Hall.
- Gomart, Emile & Hennion, Antoine (1999). A sociology of attachment: Music lovers, drug addicts. In John Law & John Hassard (eds.). *Actor network theory and after* (pp. 220-47). Oxford: Blackwell.
- Grynspan, Emmanuel (1999). *Bruyante Techno*. Nantes: Mélanie Sèteun.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture. The meaning of style*. Londres: Routledge.
- Hennion, Antoine (1998). D'une distribution fâcheuse. Analyse sociale pour les musiques populaires, analyse musicale pour les musiques savantes. *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*. V-2, pp. 9-19.
- Hennion, Antoine (2004a). Pragmatics of taste. In Mark D. Jacobs & Nancy Weiss Hanrahan (eds.). *The Blackwell Companion to the sociology of culture* (pp. 131-144). Oxford/Malden MA: Blackwell.
- Hennion, Antoine (2004b). Une Sociologie des attachements: d'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur. *Sociétés*, vol. 85 (3), pp. 9-24.
- Hennion, Antoine (2005). Musiques, présentez-vous! *French Cultural Studies* 16(2), pp. 121-134.
- Hennion, Antoine (2007 [1993]). *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié.

- Hennion, Antoine *et al.* (2002). L'Écoute à la question. *Revue de musicologie*, vol.88 (no.1), pp. 95-149.
- Johnson, James H. (1995). *Listening in Paris: A cultural history*. Berkeley: University of California Press.
- Jouvenet, Morgan (2001). Emportés par le mix: les DJ et le travail de l'émotion. *Terrain*, 37, pp. 45-60.
- Lapassade, Georges & Rousselot, Philippe (1990) *Le rap ou la fureur de dire*, Paris: Loris Talmart.
- Leloup, Jean-Yves, Renoult, Jean-Philippe & Rastoin, Pierre-Emmanuel (1999). *Global Tekno: voyage initiatique au cœur de la musique électronique*. Paris: Éds du Camion Blanc.
- Middleton, Richard (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes/Filadélfia: Open University Press.
- Rudent, Catherine (dir.) (1998). L'analyse des musiques populaires modernes : chanson, rock, rap. *Actes de la Journée d'Etude de l'OMF du 20 janvier 1998*, Musurgia, V/2.
- Szendy, Peter (2001). *Écoute. Une histoire de nos oreilles*. Paris: Minuit.
- Weber, William (1997). Did people listen in the 18th Century? *Early music* nov, 97, pp. 678-691.
- Woolgar, Steve (1988). *Knowledge and reflexivity*. Londres: Sage.

**Antoine Hennion.** Professor e Diretor de Investigação do Centre de Sociologie de l'Innovation, École des Mines – CNRS, França. Morada: Centre de Sociologie de l'Innovation Mines ParisTech - CNRS UMR 9217, 60 Boulevard Saint Michel, 75272 PARIS Cedex 06, France. E-mail: antoine.hennion@mines-paristech.fr

Receção: 10-01-2018

Aprovação: 09-03-2018

**Citação:**

Hennion, Antoine (2018). 'Musiques, présentez-vous!' Une confrontation entre le rap et la techno. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 1(1), pp. 51-66. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav1n1a4