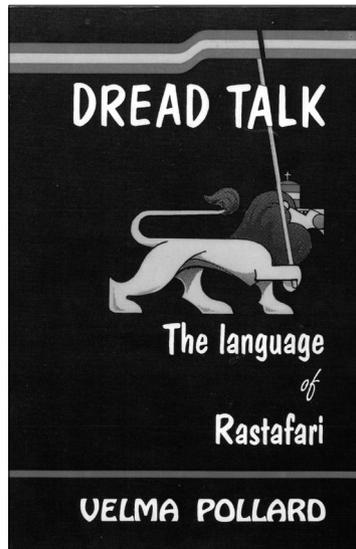


note^s de lecture

Velma POLLARD, 2000. *Dread Talk : the Language of Rastafari*, Rev. ed, Montreal, McGill-Queens University Press/Canoe press, University of the West Indies press [1994], 117 p.

Cet ouvrage, écrit par une universitaire jamaïcaine spécialiste en sciences de l'éducation, permet de résoudre certaines des difficultés de communication avec les nombreux porte-parole autoprouclamés du reggae anglophone, grandes ou petites figures d'un mouvement culturel et musical auréolé de religiosité rastafarienne. Les discours souvent hermétiques des leaders internationaux de cette culture deviennent plus accessibles grâce aux explications des ressorts de leur grammaire.

Construit avec force ellipses rastafariennes apparaît comme des contraintes inhérentes à la culture du rastafarisme en Jamaïque. Son aspect *a priori* ésotérique provient non seulement des pratiques dans lesquelles les descendants de la diaspora africaine ont dû apprendre à lire, mais aussi de l'obligation de relatif secret à laquelle ils ont dû se soumettre, toujours sous la surveillance des autorités coloniales et post-coloniales de l'auteur, socio-linguiste de saisir les racines de ce langage et de sa réappropriation de son histoire sociale.



Ainsi, trois catégories de mots émergent des recherches typologiques qu'elle mène : les mots connus qui acquièrent une nouvelle signification, les mots qui doivent être constamment réexpliqués (néologismes) et, peut-être plus particulièrement intéressants pour le public et le lectorat francophone, les mots de consonance « äi ». Dans la première catégorie, « babylon » par exemple fait l'objet d'une grande polysémie de connotations, entre la désignation de la police mais aussi tout ce qui représente la vanité matérialiste de l'homme blanc. La seconde

et métaphores, le langage un code discursif originaire de la genèse et au développement de la culture. Son aspect *a priori* ésotérique emprunté à la bible de King dans laquelle les esclaves apprenaient la protection mutuelle et étaient contraints les adeptes à la merci de la répression des autorités coloniales. La démarche structurante et poétique, permet donc de saisir le langage écrit et oral par la recons-

catégorie est plus à base de jeux de mots à connotations positives : « higherstand » pouvant être par exemple traduit par « understand », l'usage du « dread talk » autorisant une compréhension accrue parce que plus haute (« higher ») malgré l'extrême relégation souvent revendiquée par ses thuriféraires. Enfin, les mots en « I » [ai] parachèvent la structure de ce langage, consolidant la dignité dont il est le vecteur : la formule « I&I », signifiant à la fois « moi », « je », « nous », « le mien » et « moi-même », apparaît comme un double je, ou même un double jeu, sur l'identité singulière et collective revendiquée par les rastafariens, forme de double lien renvoyant à l'interlocuteur occidentalisé la mémoire subjectivée d'une communauté de souffrance et de révolte morale.

L'auteur s'intéresse également à la diffusion inexorable du « Dread Talk » dans la société jamaïcaine, le différenciant du créole du fait, justement, des ruptures par rapport au colonialisme dont il est le vecteur (le créole usuel étant plutôt le langage vernaculaire de populations particulièrement dominées). Elle propose des incursions dans ses déclinaisons dans d'autres îles des Antilles, en particulier dans les anciennes colonies britanniques mais aussi, parfois, dans les Antilles francophones. Au terme de ce voyage, elle invite à une relecture de la poésie jamaïcaine contemporaine, ce qui peut sembler loin de préoccupations européennes, mais permet *a priori* de mieux saisir les inflexions métaphoriques d'un Linton Kwesi Johnson, poète dub anglo-jamaïcain proposant une laïcisation de ce discours.

Bibliographie

BRADLEY Lloyd (2005), *Bass Culture. Quand le reggae était roi*, Paris, Allia.

ÉLIAS Norbert (1993), *Engagement et Distanciation*, Paris, Fayard.

JOHNSON Linton Kwesi (1991), *Tings and Times. Selected Poems*, Newcastle/London, Bloodaxe Books/LKJ Music Publishers.

MARTIN Denis-Constant (1983), *Aux sources du reggae*, Marseille, Parenthèses/Epistrophy.

Laurent Dussutour

Docteur en Science politique, professeur d'éducation socio-culturelle.

laurent.dussutour@educagri.fr

Béatrice MABILON-BONFILS (dir.), 2004. *La Fête Techno : Tout seul et tous ensemble*, Paris, Autrement, coll. « mutations », 174 p.

Dans cet ouvrage collectif dirigé par Béatrice Mabilon-Bonfils pour les éditions Autrement : *La fête techno. Tout seul et tous ensemble*, il s'agit d'interroger à travers la techno, et au-delà des raves, les modalités de l'individualisme contemporain, dont la fusion techno serait une manifestation.

Anne Petiau, « L'expérience techno, des raves aux free-parties », retrace les étapes qui jalonnent l'apparition des raves jusqu'aux free-parties. Ces dernières partagent les mêmes caractéristiques esthétiques, les deux gestes de la réappropriation et de la combinaison. Mais les free-parties se démarquent, en ce sens qu'elles sont en conflit avec la tendance à la professionnalisation des différentes activités qui composent l'univers des raves. La marge de participation du public diminuant en conséquence, c'est alors dans les marges d'un circuit musical institué que la free-party réactive un espace de participation plus ouvert. Les participants des free-parties s'expérimentent ainsi dans l'appartenance à un groupe dont les valeurs véhiculées, l'auto-organisation et la mise à distance des rapports marchands, sont en rupture avec les raves qui réintègrent l'industrie du divertissement. Mais cette tendance à la professionnalisation est elle-même à l'œuvre dans l'univers free, sous l'effet notamment d'un changement de la législation. C'est alors le lieu d'une tension paradoxale entre une ouverture de l'espace participatif sous l'aspect des pratiques amateurs, et la fermeture de cet espace avec la tendance à la professionnalisation.

Avec « Du plaisir d'être ensemble à la fusion impossible », Stéphane Hampartzoumian reprend lui aussi l'idée de participation, pour souligner « l'intensité du sentiment d'appartenance vécu par l'individu pendant la situation d'effervescence techno » (p. 89). Cette notion d'effervescence sociale, dans la lignée de Durkheim, lui permet d'ouvrir sur l'expérience du sacré, hors des églises et des dogmes. À cette actualisation techno de l'effervescence, correspond pour l'auteur, la situation de l'individu moderne « jeté dans un monde désenchanté », « prisonnier de sa solitude individuelle » (p. 90). Il décrit alors comment la procédure rituelle de la fête techno produit cette rupture avec le quotidien, propre à la fête, et la fusion sociale qui en résulte. Mais cette dernière, à la vue de certains éléments sociographiques, n'est pas au rendez-vous électronique pourrait-on dire. Ce qui l'oblige à complexifier son argument en postulant, dans le sillage de la théorie psychanalytique, que l'inaccomplissement de la fusion ne doit pas s'interpréter comme un échec mais comme un mécanisme de relance du désir de fusion. La communauté apparaît alors non pas dans la fusion

mais autour de son accomplissement impossible, comme accomplissement du deuil qui hante l'individu moderne et comme apprentissage communautaire autour de la communion impossible.

D'expérience communautaire il est aussi question dans le texte de Lionel Pourteau, « Les Sound Systems technoïdes, une expérience de la vie en communauté ». Sa connaissance précise de ce monde des tribus — selon la définition organisatrices de free-parties qui nous épargne les poncifs miracle à un défaut de socialisation importante des objets et du son, le sound system, qui réunit, y apparaît central dans la création d'un Sound System. Les motivations qui y président sont affectives autant qu'économiques, aventure commune et logistique et matériel de son, diverses qui s'agrègent autour de lui. Cette aventure commune n'est pas en phase avec la temporalité sociale dominante, elle élabore sa propre norme temporelle et structure son lieu d'ancrage, urbain ou non plus sur la durée de cette expérience collective, qui semble être à durée déterminée.



tion maffesolienne — techno lui permet de livrer une analyse sur la techno comme solution. On y voit notamment la des lieux. Le matériel de son désigne aussi le collectif qu'il cette aventure collective qu'est Les motivations qui y président C'est le sound-system, au sens qui attire aussi les compétences de lui. Cette aventure commune temporelle sociale dominante, porelle décalée, mais adaptée à cette carrière déviante dont le n'est pas sans conséquence non

S'agissant du style musical techno lui-même et de sa caractéristique principale, la répétition régulière de la pulsation (RRP), sa carrière arrive aussi à un terme, du moins une page est-elle tournée. C'est le constat que l'auteur de *Bruyante techno* (Mélanie Séteun, 1999), Emmanuel Grynszpan, fait dans son texte : « Naissance et mutations d'une pulsation ».

L'ombre de Michel Maffesoli plane sur ce recueil, non seulement par le fait que les trois premiers auteurs sont « ses » chercheurs mais aussi avec l'entretien mené par Béatrice Mabilon-Bonfils : « Une démesure sage et nécessaire ». Nécessaire parce qu'il poursuit l'idée de ce qu'il appelle l'homéopathisation du mal, c'est-à-dire le fait « qu'il est possible de donner expression à l'excès, de manière que cet excès ne prenne pas d'effet pervers et aboutisse à son contraire » (p. 65).

Avec « Une nouvelle forme de participation politique? », Béatrice Mabilon-Bonfils, à trop vouloir prendre la techno comme « symptôme et comme reflet de notre société contemporaine » (p. 77) en viendrait plutôt à être symptomatique de la construction du mythe de la techno comme euphorisant social. « Mieux que les idéaux politiques, elle peut mettre en commun les existences singulières et par là proposer une solution nouvelle de socialisation face à l'échec de ses formes traditionnelles et constitutionnelles » (p. 85). Par là le mythe très contemporain lui aussi de la communication et des nouvelles technologies de l'information trouve à se prolonger, où la technologie nomade, très en vogue dans le marketing, viendrait contribuer à la restauration de relations authentiques dans un lieu particularisé.

Cette célébration appelant presque mécaniquement sa disqualification, ce qui nous vaut l'assaut final de Raphaël Liogier : « Entre marginalité magnifiée et récupération postindustrielle ». Il pourrait pourtant paraître comique de vouloir dévoiler les intérêts véritables de « la culture free-party » en choisissant comme terrain d'enquête une soirée organisée par le célèbre label d'Aphex Twin, Warp, à la fondation Vasarely d'Aix en Provence. Beaucoup moins comique lorsqu'on s'aperçoit qu'il s'agit en fait d'une sorte d'opération de représailles du sociologue critique qui avec l'aide de sa grille vient soumettre les enquêtés à son problème. Déjà, Pierre Bourdieu (*Le sens pratique*) avait lui-même pointé cette facilité, qui est un piège, de l'imposition d'une problématique à un objet par la grille du questionnaire. La culture techno ne serait donc *qu'un* de ces lieux « de valeurs individuo-globalistes », qui n'est *qu'une* revendication illusoire des acteurs, ni subversive, ni marginale, même si elle peut donner « l'illusion d'une originalité. » Tout ça pour ça! Il ne reste donc plus rien, qu'une illusion d'originalité. Et seul le sociologue critique, à la lucidité exacerbée, évoluant dans un monde de somnambules serait à même, depuis sa position de conquête, d'apercevoir les véritables motifs de cette grouillante techno, de tous ces acteurs (?), qui se mentent à eux-mêmes autant qu'aux autres. On l'aura compris, nous ne partageons pas cette conception de la sociologie comme vaste entreprise de disqualification des pratiques qui se pare des bonnes raisons d'un soi-disant dévoilement de la vérité; encore faudrait-il prouver que ceux qui en sont la cible l'ignorent... Autrement, la fête techno?

Jean-Christophe Sevin
EHESS, SHADYC, Marseille.

Catherine Dutheil-Pessin, 2004. *La Chanson réaliste. Sociologie d'un genre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 339 p.

La chanson réaliste fait aujourd'hui partie du patrimoine musical national, avec certainement pour icône Édith Piaf. En même temps, elle resurgit de temps à autre, dans une interprétation mélodramatique, une intonation ou un jeu de références, au sein des musiques actuelles. Ce genre chansonnier constitue donc une référence majeure, connue de tous, avec ses tonalités sombres, ses refrains lancinants et ses mélôs. Mais c'est la voix chantée qui permet d'identifier à coup sûr la chanson réaliste. Elle est ainsi l'expression d'une « sensibilité qui prend la forme d'une plainte portée presque toujours par la voix des femmes. » (p. 9) Les plus grandes chanteuses réalistes ont fait l'objet d'un véritable culte en enthousiasmant leur public. Le grand historien de Paris et des classes populaires Louis Chevalier (1911-2001) avait ainsi nourri une grande passion pour Damia lors de ses années passées à Normale Sup :

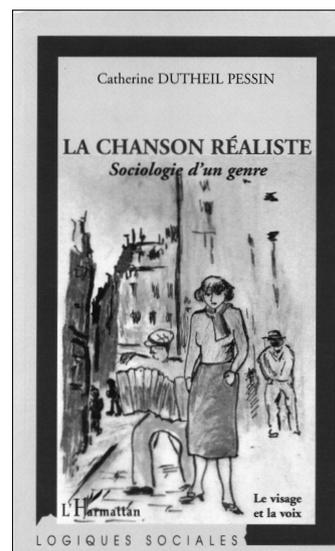
« ...La génération d'avant 1914 avait déjà consacré cette belle fille à la voix étrange et aux yeux verts que Maurice Chevalier voyait passer, boulevard Montmartre, en 1913. À partir de 1934-1935 où je la découvris, elle occupa une place immense dans ma vie. Je parvins même, dans mes années de la rue d'Ulm, à convertir à Damia plusieurs de mes camarades. On nous appelait les « damiaques ». Le culte se célébrait dans notre thurne, sur disques. Ou dans les music-halls où elle passait. À l'Européen surtout, qui avait nos préférences. Il nous arrivait, après la représentation, de la suivre à la trace sur le boulevard de Clichy. Nous nous installions alors à la terrasse du Dupont-Cyrano où elle venait prendre un verre, le plus près possible d'elle. » (Chevalier, 1995 : 307)

Maître de conférences HDR à l'université Pierre Mendès-France de Grenoble, sociologue et anthropologue de la voix, Catherine Dutheil-Pessin explore dans ce livre les origines de ce genre particulier dans les faubourgs montmartrois à la fin du XIX^e siècle et retrace son développement jusqu'aux années 1960, à travers quelques figures emblématiques, d'Aristide Bruant à Édith Piaf en passant par Fréhel et Damia. L'auteur situe l'âge d'or de la chanson réaliste pendant l'entre-deux-guerres. L'originalité de ce travail réside dans l'étude, à la fois sociologique, anthropologique et psychanalytique, de la voix des chanteuses réalistes. Chant de plainte, chant de mort et chant de renoncement, le genre réaliste a partie liée avec le sens tragique de la vie. C'est aussi un genre porté par les femmes, et plus particulièrement par les chanteuses de rue, capables de faire porter leur voix très loin tout en magnifiant les effets mélodramatiques de l'interprétation, par le trémolo, l'étirement de certaines syllabes mais aussi par la mise en avant de l'accent des faubourgs.

La chanson réaliste trouve ses origines historiques à Montmartre : Aristide Bruant s'inspire directement des histoires de la pègre, ce qu'on appelait des « drames de barrière », dans les chansons qu'il interprète au Chat noir pour un public bourgeois venu s'encanailler sur les hauteurs de la butte. « Métissage de la complainte des rues et de l'argot de la pègre des faubourgs » (p. 9), les goulantes et les chansons de Bruant constituent ainsi les premières formes du genre. Les thèmes fondateurs sont issus de la vie des classes laborieuses, et dangereuses, et mettent souvent en scène un drame social, qui conduit ces miséreux de la rue à l'échafaud.

Au début du xx^e siècle, le succès de la chanson réaliste va grandir grâce, non seulement, à la professionnalisation de l'écriture et l'arrivée d'auteurs compositeurs qui reprennent les thèmes initiaux des barrières et des faubourgs en les remaniant, mais aussi grâce aux femmes, qui, dans les cafés-concerts puis les grandes salles de spectacle, vont déployer sur scène une nouvelle esthétique des larmes, avec une théâtralisation du sentiment tragique. C'est ainsi que naît la chanson réaliste du xx^e siècle avec ses interprètes emblématiques comme Yvette Guilbert et Fréhel. L'auteur fait de cette dernière la figure paradigmatique du genre réaliste par sa puissance émotionnelle et scénique et tente de restituer « l'épaisseur du lien existant entre l'œuvre-voix, la vie de la chanteuse, et le contexte artistique et social de cette époque » (p. 229). La spécificité de Fréhel est d'avoir chanté un monde, celui des voyous et des Apaches, en train de disparaître au lendemain de la Grande Guerre et d'avoir contribué à sa transformation en mythe populaire.

On trouve ainsi dans ce livre des portraits sociologiques saisissants des grandes chanteuses du siècle, jusqu'à Édith Piaf, qui constitue, dans la douleur et le corps tragique de l'interprète, le point d'aboutissement du genre selon Catherine Dutheil-Pessin. Il faut noter que le parti pris anthropologique de la voix chantée comme objet d'étude impose à l'auteur de s'en tenir aux interprètes qui ont laissé des enregistrements discographiques. On ne s'étonnera donc pas de ne pas trouver trace des myriades de chanteuses des rues, comme Lily Lian, alias Lily Panam', une



des figures montmartroises, née en 1917 et qui a débuté avec Piaf à Pigalle. La Môme a quitté la rue et a gravé plusieurs disques, mais pas Lily.

Prendre la voix et le corps de l'interprète au sérieux se révèle être une démarche extrêmement féconde du point de vue de la sociologie des émotions et de l'histoire culturelle des larmes et de la douleur : la mise en lumière de la place prépondérante des femmes et de la voix chantée constitue en effet l'atout majeur de cette enquête originale. Ce livre se veut ainsi une contribution à une sociologie de la chanson mais aussi à une anthropologie de la voix chantée, autrement dit une anthropologie de l'interprétation chansonnière.

Bibliographie

CHEVALIER Louis (1995), *Montmartre du plaisir et du crime* [1980], Paris, Payot.

PANAM Lily (1981), *Mémoires de la dernière chanteuse de rue*, Paris, Olivier Orban.

Stéphane Dorin
Professeur agrégé de sciences sociales, Université Paris XIII
Chercheur associé au SHADYC (EHESS-CNRS)
sdorin70@hotmail.com

Damien Tassin, 2004. *Rock et production de soi. Une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 300 p.

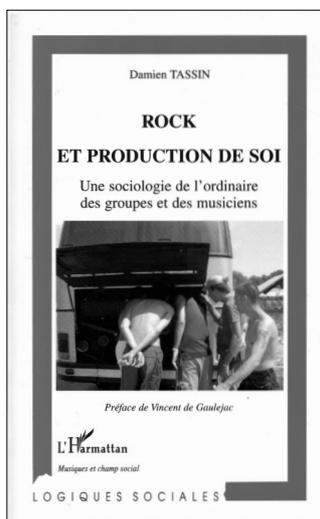
L'évolution du rock, son « institutionnalisation » progressive et sa relative rationalisation, ont fait que chacune de ses composantes (la « diffusion », la « production », la « promotion », l'« enseignement », etc.) possède aujourd'hui ses propres acteurs, ses propres lieux, ses propres normes et ses propres ressources... En outre, le rock est un mode de consommation, il comprend une population (et pas seulement « les jeunes »), c'est une pratique culturelle et artistique... De la sorte, le rock peut être analysé comme phénomène de jeunesse, de loisir, comme processus d'institutionnalisation, comme relevant des industries musicales... On a alors affaire à des approches spécialisées qui dévoilent chacune une partie seulement de ce phénomène : sociologie de la jeunesse, sociologie du loisir, sociologie des industries du disque, psychosociologie des groupes de musique... Mais, finalement, comment faire pour proposer une analyse sociologique du rock qui ne l'ampute pas d'une partie de sa réalité? Car la signification même de cette musique ne se trouve pas dans un de ses éléments, ni même dans l'analyse d'un ensemble d'éléments relativement séparés les uns des autres. Elle se trouve dans sa totalité. Pour percevoir la signification que porte le rock dans notre société, il faut saisir *ensemble* toutes ses dimensions constitutives, il faut aborder le rock comme un *fait social total*. Or, c'est précisément la tâche à laquelle s'est attelé Damien Tassin pour aborder la question de l'engagement des musiciens dans le rock (pourquoi joue-t-on du rock?), objet même du livre.

Les réponses en terme de « jeunesse », de « consommation », de « rupture », etc. ne suffisent plus, car elles ne cherchent pas à comprendre l'engagement du musicien, son *expérience quotidienne* à travers la logique interne du rock, mais rabattent le rock sur des causes externes. On rabat, par exemple, le rock sur le phénomène « jeunesse » pour voir quelle place il occupe dans la « culture adolescente » ; l'engagement du musicien est analysé en regard d'un référentiel socioprofessionnel et des problèmes de stratification sociale ; l'analyse psycho-sociale des groupes restreints est rabattue sur des situations institutionnelles, etc. Or, c'est précisément l'inverse qu'il faut faire, pour voir comment le rock participe à construire la jeunesse, l'adolescence..., et *in fine*, pour voir comment il participe à la *construction du social*.

La première partie de l'ouvrage participe d'une déconstruction méthodique des présupposés que l'on porte habituellement sur le rock. Elle s'attache par exemple, de façon intelligente et convaincante, à réévaluer la place des déterminants sociaux de la pratique : les situations sont complexes et

éclatées, les groupes sont parfois socialement homogènes, parfois, au contraire, ils sont très hétérogènes... De fait, les déterminants sociaux perdent de leur pouvoir explicatif : ils ne sont d'aucune aide pour comprendre pourquoi on peut trouver un étudiant possédant bac + 5 jouant avec un chômeur n'ayant pas le bac, ou encore, un agent commercial. En fait, on apprend que le rock a précisément pour vocation d'évacuer le poids des déterminants sociaux : on est là, utopiquement peut-être, mais concrètement, pour reconstruire un « être-ensemble » qui échappe tant que faire se peut aux structures sociales et institutionnelles.

La deuxième partie approfondit cette idée d'un rock comme « utopie concrète ». Retenons ici cette dimension fondamentale de cet imaginaire : le « Nous musical ». Il s'agit d'une recherche de



« communauté » qui se constitue à travers la figure de l'aventure, du désir d'« autre chose », et dont l'« unité cohésive » (p. 142) est essentiellement basée sur un effort de coopération permettant de réduire les phénomènes d'individualisation, sur la capacité émotionnelle de la musique, sur la volonté de partager sa musique, et sur la force de l'imaginaire social qui permet aux musiciens de croire en l'indétermination de leur destinée.

La troisième et dernière partie analyse les processus de socialisation à la musique. Damien Tassin montre que la sociabilité musicale spécifique au rock entraîne des conséquences dans la structuration même de l'individu. On entre pas dans le rock comme on entre dans un supermarché : il s'agit d'une socialisation secondaire qui va profondément modifier les individus et leur réalité sociale, en un mot, d'une *production de soi* et non d'une reproduction de soi. La chose n'est pourtant pas aisée : elle réclame un travail incessant de coopération pour mettre à distance les déterminations du monde social (cette recherche de distance d'avec les déterminants sociaux est alors explicative du fait même que ces derniers perdent une part au moins de leur valeur heuristique).

Cette approche compréhensive de l'ordinaire des groupes et des musiciens a donc consisté à explorer l'*imaginaire social* du rock pour voir comment, aux côtés des données objectives — faire des concerts, trouver un statut, réaliser des enregistrements... —, il structure cet espace de production

sociale et musicale. Cette forme d'analyse sociologique du rock, qui dépasse le simple constat des réalités sociales objectives ou « positives » pour nous faire voir une autre réalité sociale, est suffisamment rare pour en souligner l'importance. Elle modifie en profondeur notre perception et notre compréhension du phénomène rock. À n'en pas douter, l'auteur participe de la sorte au renouvellement des approches sociologiques du rock.

Emmanuel Brandl
Docteur en sociologie
Membre du laboratoire de Recherche sur les Œuvres et les Mondes de l'Art (Roma)
GDR OPuS-CNRS – Grenoble
