



**HAL**  
open science

# La rencontre avec la techno des parcours d'expériences à l'évènement qui constitue l'amateur

Jean-Christophe Sevin

## ► To cite this version:

Jean-Christophe Sevin. La rencontre avec la techno des parcours d'expériences à l'évènement qui constitue l'amateur. Pecqueux Anthony et Roueff Olivier (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*. Paris, Éditions de EHESS, 2009. halshs-01933197

**HAL Id: halshs-01933197**

**<https://shs.hal.science/halshs-01933197>**

Submitted on 23 Nov 2018

**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.

# **LA RENCONTRE AVEC LA TECHNO DES PARCOURS D'EXPÉRIENCES À L'ÉVÉNEMENT QUI CONSTITUE L'AMATEUR**

Jean-Christophe SEVIN

(In PECQUEUX Anthony et Olivier ROUEFF, 2009, *Ecologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, EHESS.)

Cet article décrit le parcours modal à travers lequel des individus rencontrent la musique techno et deviennent amateurs. J'ai été amené à m'interroger sur ce moment de la rencontre durant mon travail de recherche sur le mouvement techno. Les données présentées ont été produites au cours d'une enquête ethnographique avec des amateurs, en les suivant dans leurs diverses activités – participation et organisation de soirées, achat de disques, discussion entre amateurs, etc. Une partie d'entre eux a créé une association, d'autres sont engagés dans des activités purement musicales ou organisationnelles (label, site internet) et enfin, quelques-uns ont rencontré la techno sans que cela aboutisse à un engagement durable dans le monde des soirées techno. La relation de coopération qui s'est installée au cours de cette enquête a été bénéfique pour la réalisation d'entretiens plus approfondis. Ceux-ci visaient non seulement à expliciter des savoir-faire, mais aussi à effectuer un retour avec les interviewés sur leurs parcours d'amateurs, qui s'étaient noués pour certains, concomitamment avec l'émergence du mouvement techno en France, au début des années 1990.

A partir de ces matériaux d'enquête, j'ai constitué un parcours type, qui va des premiers contacts avec la techno aux diverses expériences dans les situations de déploiement spatio-temporel de cette musique que sont les raves ou les free-parties. Pour en rendre compte, j'interrogerai d'abord les formes de prédisposition de ces individus envers la techno, en restituant les catégories qu'ils mobilisent pour en contraster les propriétés esthétiques distinctives vis-à-vis d'autres genres musicaux. Je décrirai ensuite les situations de déploiement spatio-temporel de la techno en m'arrêtant notamment sur les raves. Je montrerai en effet que ce sont ces dernières qui offrent des cadres et des matériaux d'expérience qui s'avèrent déterminants dans les parcours d'amateurs. Il s'agira alors d'identifier les conditions dans lesquelles l'expérience des raves peut occasionner des effets durables, débouchant sur une rupture dans l'ordre de la sensibilité et des dispositions envers la musique ; ce que je qualifie d'événement. Caractérisée dans les entretiens comme étant à l'origine de

l'implication dans le monde de la techno, une expérience de la rave doit néanmoins posséder des qualités d'« achèvement », que chacun a pu lui attribuer rétrospectivement, pour que celle-ci aboutisse à une rupture. Mais aussi, c'est bien en raison de cette rupture que l'amateur peut mettre en forme la chronologie des différentes étapes de ce qui apparaît dorénavant comme un parcours.

De nombreux éléments seront abordés et sommairement exposés alors que chacun mériterait de plus amples développements, qu'il s'agisse de la musique et de sa réception par les amateurs comme par l'ensemble du monde social, des controverses touchant à l'usage des drogues, des conflits provoqués par les free-parties entre amateurs comme avec les pouvoirs publics, etc. Le caractère parfois cursif des descriptions particulières – qui dessinent du reste les contours d'une thèse en voie d'achèvement – se justifie néanmoins s'il s'agit de rendre compte d'un même tenant de l'ensemble des composantes de l'expérience de la rencontre avec la techno.

### Habitudes d'écoute

Nous allons maintenant aborder ce qui peut être qualifié de première étape du parcours, à savoir, les circonstances dans lesquelles les individus ont leurs premiers contacts avec la techno et les habitudes d'écoutes en fonction desquelles ils réagissent à cette musique. Les premiers contacts avec la techno sont les situations dans lesquelles des individus sont amenés à écouter cette musique alors qu'ils ne la connaissent pas ou peu - essentiellement par le biais des médias. Ils peuvent se produire ainsi *via* l'écoute de disques ou de cassettes lors d'une soirée entre amis, ou dans un lieu public tel qu'un bar ou une boîte de nuit dans lesquels des morceaux de techno ou de house sont diffusés. Pour qu'il y ait « contact », il faut que l'auditeur prête un minimum d'attention à ce qu'il écoute, ce qui exclut les éventuelles écoutes furtives, même si cette distinction peut n'être pas clairement tranchée. L'analyse de ces premiers contacts pose donc la question des dispositions dans lesquelles nos amateurs se trouvaient antérieurement par rapport à cette musique. Elles varient selon un éventail qui va de la curiosité (Loïc : « *je recherchais cette musique là parce que j'en avais déjà entendu parler par mon frangin. On cherchait des cassettes et on tombait sur des trucs un peu commercial* ») à la franche hostilité (Audrey : « *je détestais ça, je trouvais que c'était pas de la musique. J'étais anti-, vraiment* »), en passant par l'appréciation modérée (Laurent : « *un copain qui écoutait de la techno m'a emmené dans un bar, un bar homo en fait, c'était tech-house machin, mais j'aimais*

*bien les sonorités un petit peu électro* ») ou la perplexité (Emmanuelle : « *des fois ils passaient du hard-core et... on peut pas dire que ça me déplaisait mais, on peut pas dire que ça me plaisait non plus. Je trouvais ça un peu space<sup>1</sup> et je me disais 'il faut vraiment être dans l'ambiance'* »). J'exploiterai essentiellement les réactions de réticence voire de résistance car elles font apparaître, par le jeu des contrastes distinctifs, l'habitude d'écoute qu'appelle la techno pour être éprouvée, selon ces amateurs, sur le mode de la félicité.

Par habitude d'écoute, je désigne un ensemble de dispositions et d'attitudes émotionnelles, une sensibilité de base à la musique, une manière de réagir à sa présence. Elle est, d'une part, façonnée par notre environnement saturé de musiques dans nos sociétés, tant la musique habille un nombre important et varié de situations ordinaires ; d'autre part, et surtout s'agissant de dispositions déterminant des curiosités et des réticences, des attirances et des répulsions, elle est le produit d'un engagement sédimenté, d'un intérêt continué pour la musique qui s'est déjà traduit en diverses pratiques musicales : non seulement jouer d'un instrument, mais aussi et plus fréquemment, s'informer à son propos par le biais des médias, acheter et écouter des disques, assister à des concerts, etc. Tout cela contribue à former une sensibilité qui conditionne une « oreille » : une habitude d'écoute. Je me situe donc dans une problématique de l'expérience<sup>2</sup>, dans le sens où celle-ci, non seulement prend en compte et articule un « agir » et un « subir », mais les appréhende selon un principe de continuité. Avec l'expérience, il est ainsi tenu compte de la série des éléments subis ou endurés, autrement dit, pas uniquement voulus ou recherchés<sup>3</sup>, qui peuvent conditionner une réaction à la musique.

Je distingue deux catégories parmi les cas de résistance ou d'indisposition lors des premiers contacts avec la techno. L'une se rapporte à l'instrumentation électronique et à la forme compositionnelle centrée sur des jeux de boucles modulées ; l'autre renvoie exclusivement au caractère répétitif de la techno, et plus particulièrement à ses motifs rythmiques.

La première catégorie concerne des individus dotés d'une habitude d'écoute forgée en tant qu'amateurs de musiques « pop-rock ». Je regroupe sous cette étiquette une vaste gamme esthétique, en réalité différenciée en de nombreux styles. Ainsi par exemple, des amateurs de pop « new wave » peuvent détester le « hard-rock » et inversement. Des amateurs de « punk-rock » peuvent aimer ou détester la « pop anglaise », etc. Je pourrais décliner longuement ces différences, mais elles restent secondaires si on les rapporte à une différence de genre et non

---

<sup>1</sup> Etrange, déroutant, « qui vient de l'espace ». Les catégories esthétiques livrées dans ces extraits seront explicitées par la suite.

<sup>2</sup> Sur laquelle je serai amené à revenir dans la dernière partie de ce texte.

<sup>3</sup> Cf Louis Quéré (2002 : 134).

de style, entre musiques pop-rock et musiques techno. De la même façon, la catégorie « musique techno » regroupe différents styles, comme la house, la jungle, la drum'n'bass, etc.<sup>4</sup> Si cette multiplicité de styles au sein des deux genres n'est pas à minimiser, en raison des différences de pratiques et d'expériences auxquelles elles peuvent donner lieu, elle est néanmoins mise ici au second plan, afin de centrer l'analyse sur les différences constitutives entre musique(s) techno et musique(s) pop-rock. Prises sous cet angle, elles relèvent de deux configurations différentes en ce qui concerne aussi bien la forme de déploiement en situation - le concert pour le genre pop-rock, et la rave pour le genre techno, j'y reviendrais -, que l'instrumentarium dont ces musiques font usage. En ce qui concerne ce dernier, les instruments de type basse, guitare, batterie qui donnent au genre pop-rock son identité sonore, n'ont plus cours dans le genre techno. A cela il faut aussi ajouter l'absence, quoique non systématique, de voix chanssonnière. La techno est produite sur des machines électroniques et informatiques, qui lui donnent une texture synthétique spécifique, constitutive de son identité sonore. Il me faut toutefois préciser que ces propos doivent être interprétés en rapport avec la période du début des années 1990, c'est-à-dire avant que ces instruments et ces sonorités ne soient adoptés dans d'autres genres musicaux.

Il ressort ainsi des entretiens que les individus familiarisés avec les musiques pop-rock (ceux de notre première catégorie) considéraient la techno comme inauthentique, du fait de ses sonorités synthétiques situées au plus loin des valeurs d'authenticité attachées aux instruments acoustiques ou électriques – opposant notamment l'usage de la batterie à celui des boîtes à rythmes. L'autre point d'opposition tenait à un trait caractéristique du genre techno : il n'y avait « plus que » des motifs synthétiques répétés et modulés sur une pulsation binaire « martelée », et dénuée de mélodie analogue à celles des chansons. Dans cette optique, « ce n'était pas de la musique », comme le dit Audrey.

Les individus de la deuxième catégorie n'étaient quant à eux pas rebutés par les instruments et les sonorités électroniques ou synthétiques, dans la mesure où leur usage n'était pas entièrement nouveau, mais simplement systématisé avec la techno. Ils appréciaient ainsi les styles qui s'étaient distingués dans les années 1980 par l'utilisation de synthétiseurs et de boîtes à rythmes (« pop synthétique », « électro pop », « rap » ou « dance music »). Mais ce qui les indisposait avec la techno était donc exclusivement son aspect « répétitif ». Par

---

<sup>4</sup> La catégorie « musiques électroniques » recouvre en partie les styles désignés par la catégorie « techno ». Son spectre est cependant plus large et ses frontières moins nettement instituées. Ceci pour deux raisons : elle ne réfère pas exclusivement à des musiques destinées à la danse, alors que la techno est systématiquement orientée, quoique non exclusivement, vers la danse ; son critère distinctif est alors moins discriminant, en ce que l'emploi des instruments électroniques est aujourd'hui très répandu, et qu'il sert même parfois précisément des jeux de brouillage, métissage ou dépassement des catégories instituées.

exemple, Vincent pratiquait le djing<sup>5</sup> hip-hop et s'était familiarisé avec les sonorités électroniques. L'éventuel caractère inauthentique lié à l'emploi de machines ne le gênait pas. Il était aussi amateur d'un style de musique électronique né dans le courant des années 90, qui se caractérise par un tempo plus lent et qui est à la croisée des musiques électroniques et du hip-hop, dénommée auparavant « trip-hop » ou plus récemment « downtempo ». Il n'en trouvait pas moins la techno « linéaire, monotone » : « *j'ai découvert les musiques électroniques d'abord, la techno c'est venu après, et j'aimais pas ça, au début ça me soulait. Je trouvais ça hyper linéaire, monotone au possible, je trouvais ça nul, à la base* ».

On peut relever que des critiques et musicologues, dans une intention de légitimation le plus souvent, ont mené des comparaisons et des rapprochements avec les musiques indiennes ou celles du courant minimaliste selon deux critères qui se retrouvent de part et d'autres dans ces musiques : les séquences répétées et modulées et de l'absence de mélodies<sup>6</sup>. Cependant, nos amateurs « ordinaires » ne disposaient pas de cette culture comparative et pour eux, cela constituait quelque chose d'entièrement nouveau et d'un accès parfois difficile.

David : « *Ma frangine en fait allait tout le temps à l'Anfer<sup>7</sup> de Dijon. Donc elle m'en parlait, elle me faisait deux, trois cassettes mais c'est pas pour autant que je kiffais [appréciais, aimais] beaucoup. J'ai mis peut-être six mois avant de pouvoir entendre la musique, de l'apprécier, enfin de comprendre un peu, que ça rentre, parce que c'est quand même le beat<sup>8</sup> et c'est pas facile à rentrer en fait* ».

### Déploiements spatio-temporels

Poursuivons le parcours, les personnes que j'ai interrogées n'en sont pas restées à ces premiers contacts, y compris lorsqu'ils étaient déplaisants. Quelles qu'en soient les raisons (curiosité, sollicitations, etc.), elles ont été amenées à expérimenter la techno en rave ou en free party, soit dans les situations de déploiement spatio-temporel associées au genre. Pour

---

<sup>5</sup> Le fait de mixer et de scratcher des disques dans le cadre du genre hip-hop. La pratique du mix dans la techno sera abordée plus loin.

<sup>6</sup> Cf par exemple Daniel Caux (1998).

<sup>7</sup> L'Anfer doit sa renommée dans le monde de la techno pour avoir été l'un des premiers clubs techno en dehors de Paris, assez tôt dans les années 90 et ayant eu comme DJ « résident », c'est-à-dire jouant toutes les semaines, Laurent Garnier, DJ français très connu et récompensé aux Victoires de la musique en 1998. Ce dernier avait été auparavant résident dans un club anglais illustre dans l'historiographie de la techno, *l'Hacienda* à Manchester. Voir Laurent Garnier et David Brun-Lambert (2003).

<sup>8</sup> Le battement du rythme et par extension : la mise en avant de la pulsation rythmique dans la techno.

rendre compte de cette nouvelle étape du parcours de la rencontre, il me faut alors décrire ces situations, c'est-à-dire mettre au jour les propriétés du cadre et du matériau spécifiques à l'expérience de la techno telles que ces amateurs les appréhendent.

Ceux qui étaient familiers des musiques pop-rock affirment qu'ils associaient, au départ, la techno avec la dance-music. Cette identification était faite sur la base du commun usage des sonorités synthétiques (on l'a vu ci-dessus), mais aussi parfois du rapprochement de la rave avec la boîte de nuit. De leur point de vue, la rave apparaissait comme une simple version particulière de la boîte de nuit, et se situait donc au plus loin du cadre d'expérience qu'ils privilégiaient jusque-là : le concert.

*Manu : « A cette époque-là je pense que j'étais encore bien rock, bien fusion. [...] Je sais que la techno j'en avais horreur, après les teufs j'en ai toujours eu horreur, enfin des teufs de techno commerciale. J'accrochais rien, la techno c'était de la dance, c'était tout pareil, c'était tout de la merde pour moi ».*

A l'aune du concert, les deux dispositifs de la rave et de la boîte de nuit apparaissent aux futurs amateurs comme semblables. On pourrait en effet constater dans les deux cas, la présence d'un DJ disposant de deux platines et d'une table de mixage munie de diverses commandes, qui lui permettent de diffuser et d'agir sur la diffusion de la musique fixée sur les disques. Dans ce sens, ce sont deux situations que l'on peut qualifier d'acousmatiques, parce que la manifestation visuelle et l'écoute n'entrent pas dans des rapports de correspondance comme cela est le cas avec la musique « instrumentale »<sup>9</sup>. Avec cette dernière, en situation de concert, la gestuelle musicienne acquiert en effet une dimension de représentation scénique cardinale : jouer d'un instrument implique toute une économie corporelle de gestes et de postures<sup>10</sup> que le dispositif du concert exploite pour nourrir l'expérience – la vue participe directement de l'écoute. A l'inverse, en rave ou en boîte de nuit, les rapports entre les gestes du DJ et la musique diffusée sont moins évidents visuellement : il y a un décalage perceptif entre les sons entendus et les gestes du DJ sur les platines. Qui plus est, la situation est centrée sur l'activité de danse, et par extension, sur la piste de danse plutôt que sur le DJ et son poste d'activité. Dans ce sens, l'attention visuelle des participants quant au DJ est plus souvent subsidiaire que focalisé<sup>11</sup>. Des danseurs peuvent orienter leurs regards vers le DJ, mais ils

---

<sup>9</sup> Nous mettons des guillemets parce que la question des platines comme instrument est centrale dans la reconnaissance de la musique et de la pratique des DJs.

<sup>10</sup> Cf. Jacques Cheyronnaud (2006 : 12).

<sup>11</sup> Cf sur cette distinction Anthony Pecqueux (2003).

abandonnent rarement la danse pour observer son activité<sup>12</sup> : on dira alors qu'ils dansent face au son plutôt que face au DJ<sup>13</sup>.

Ajoutés à l'instrumentarium commun, ces éléments ont donc conduit une partie des individus interrogés à supposer *a priori* que rave et boîte de nuit, techno et dance-music relevaient du même genre de pratiques. Leurs différences éventuelles n'étaient pas significatives en regard du contraste qu'elles opposaient aux habitudes d'écoute de familiers des concerts de pop-rock. Et c'est lorsqu'ils ont expérimenté directement le dispositif des raves que leur perception s'est modifiée, que ces différences jugées jusque-là négligeables leur sont pleinement apparues. Les descriptions qu'ils donnent de ces premières rencontres avec la techno dans son cadre spécifique permettent ainsi de faire apparaître ces différences.

*Eric : « En 1991, j'étais à Grenoble. Il y avait une soirée étudiante organisée par [...] les étudiants anglais du CFA. Parce qu'il y avait une bonne communauté anglaise à Grenoble, on était bien pote avec eux. Ils organisaient une soirée au Magic, qui s'appelle maintenant l'Arakis. Et je me rappelle l'affiche c'était "the night people wana rave", une grosse affiche. Je connaissais pas du tout à l'époque, je savais pas ce que c'était. [...] Il devait y avoir Miloch<sup>14</sup>, ça devait être ses débuts, de sûr il y avait Laurent Garnier, qui venait spécialement de l'Hacienda de Manchester, à cette époque il était DJ résident là-bas. C'est vraiment le début 90. Et on est allés là-bas pour délirer, on savait pas ce que c'était. Et on a bien halluciné, ils avaient mis des lasers, à cette époque le Magic, enfin l'Arakis ils avaient qu'une salle, et ils avaient remis du son, des lasers. Il y avait tous les Anglais qui faisaient des bonds d'un mètre de haut en dansant, ils étaient tous à fond [rire]. On connaissait pas, on était là "ouah ils ont la patate", on hallucinait, on était là "putain c'est la teuf", il y avait les sifflets tout le bordel. Et oui c'était bien cool, ça m'avait bien plu, il y avait une bonne ambiance ».*

Eric se rend ainsi dans une rave organisée par des étudiants anglais, sans trop savoir ce qu'il en est. Il s'attend à une soirée dans une boîte de nuit mais il éprouve une grande surprise, signe que ses habitudes d'écoute comme de reconnaissance d'une forme sociale (ici, la boîte de nuit) sont déroutées : « *on a bien halluciné* ». Les éléments saillants, signes qu'il s'agit d'une boîte de nuit inhabituelle, sont de deux types : l'intensité des effets sonores (« *ils*

---

<sup>12</sup> Sauf s'ils sont eux-mêmes DJ ou apprentis et qu'ils s'intéressent dans ce cas à celui qui effectue la prestation musicale, plus précisément à sa technique de mix.

<sup>13</sup> Puisque nous n'y reviendrons pas, apportons ici un élément de distinction, non systématique, entre rave et boîte de nuit : il arrive qu'en rave le DJ soit situé dans un simple coin de l'espace dédié à la soirée, voire qu'il soit masqué par le « son », cette fois au sens plus spécifique du mur d'enceintes empilées qui diffusent sa prestation.

<sup>14</sup> Un DJ.



*avaient remis du son* » : des amplificateurs, livrant un niveau de décibels plus important) et visuels (« *des lasers* ») ; et l'énergie des attitudes des présents (ils « *ont la patate* », « *c'est la teuf* », jusqu'à ces Anglais qui « *font des bonds d'un mètre* »). Toutefois, ces éléments ne conduisent pas Eric à conclure qu'il s'agissait d'autre chose qu'une boîte de nuit : plutôt une boîte de nuit « maximisée » où les effets et l'ambiance sont plus intenses qu'habituellement.

Dans les entretiens, l'identification d'un nouveau cadre, clairement distingué des boîtes de nuit, apparaît lorsque sont apportés d'autres éléments : une séquence d'action particulière conditionnant la venue dans une rave ; l'absence de lieu fixe ou spécifiquement dédié aux soirées musicales ; un aspect carnavalesque et exubérant ; une temporalité différente, plus longue. On peut expliciter un à un ces différents éléments à partir de cet extrait d'entretien :

Régis : « *Un pote m'avait dit qu'il avait découvert une nouvelle forme de teuf qu'on n'avait jamais vue. C'est tout ce qu'il m'a dit, il m'a dit "faut que tu vois ça". Un nouveau truc, j'avais jamais entendu de musique électronique. [...] C'était en 93. Il m'a rien dit de plus, il m'a juste dit qu'il fallait que je prenne un week-end et que je vienne avec lui à Paris. "On monte en stop machin, faut que tu vois un truc et tout, des supers fêtes et tout". J'ai dit "ok on y va quoi" [rire]. Je suis parti et je me suis retrouvé dans un hangar, il y avait 10-15000 personnes, c'était l'after may day, en fait il y avait déjà des grosses soirées en Allemagne, les may-day, le premier mai. Le rancard je me rappelle c'était Porte de la Chapelle, on attendait sous un abris de bus, tu voyais tous les abris de bus de la place avec des mecs dessous en train de mastiquer des trucs, je me disais "c'est quoi ces gens". Avec des gros chapeaux et tout, "oh ça doit être un carnaval". Un truc comme ça je me disais dans ma tête. C'était déjà de l'organisation allemande. Ils arrivaient en bus, tu avais des bus de Hollandais, d'Allemands. Ils arrivaient parce qu'en fait c'était l'after à Paris, c'était même pas la soirée officielle. C'est-à-dire que les mecs ils sortaient de la teuf en Allemagne, ils prenaient le bus, je sais pas combien il y en avait. Et là y avait une after, c'était dans un hangar squatté ».*

La séquence du déplacement en rave ici esquissée est un élément non systématique mais qui revient souvent, du fait de la relative clandestinité des raves au début des années 90 – c'est d'ailleurs en partie en raison de ce contexte, afin de s'adapter à beaucoup de lieux différents (hangar, salle de spectacle, en plein air ou en boîte de nuit), que le dispositif de la rave est doté d'une forte plasticité. La nécessité d'avoir des sources, parfois rares, d'information quant à la tenue des raves, ainsi que la façon de s'y rendre selon un procédé consistant à fixer un premier point de rendez-vous à partir duquel on est ensuite redirigé vers

le lieu convoité, contribuent à entourer la sortie en rave d'une dimension de mystère et de rupture avec l'ordinaire. A cela s'ajoute le fait que certaines manifestations peuvent rassembler un nombre important de participants, avec une logistique en conséquence.

Un fait souvent rapporté dans les entretiens est l'aspect carnavalesque des raves au début des années 90, bien que cet aspect ait tendu à être moins systématique voire plutôt minoritaire au cours des années suivantes. Les participants sont déguisés, font usage de sifflets et autres gadgets avec lesquels ils manifestent leur joie et leur engagement. Cet aspect peut aussi bien se retrouver au sein des « clubs techno »<sup>15</sup>, que l'on pourrait définir sommairement comme des sortes de boîtes de nuit spécifiquement dédiées à la techno et à la house.

Franck : « *On allait à L'Anfer à Dijon. [...] On avait fait des bonnes soirées à l'Anfer. C'était la bonne ambiance. [...] Côté gauche c'était les croissants et côté droit c'était les ecsta [rire], avec des mecs youhou [rire], avec des drag queens. C'était folklorique quand on allait là-bas. C'était assez hétéroclite comme public, c'est ça qui était bien. Oui t'avais les mecs qui avaient les lunettes bien de la techno, moi j'étais encore un peu punk, tout pourri, c'était marrant comme contraste* ».

L'aspect carnavalesque va de pair avec l'extravagance (« *les drag-queens* », « *c'était folklorique* ») et le caractère hétéroclite du public. Les drag-queens sont des travestis, parodiant par l'outrance vestimentaire et comportementale une féminité « glamour », cherchant à brouiller ainsi le clivage habituel entre homosexualité et hétérosexualité, et/ou masculinité et féminité. Une valorisation de l'extravagance qui fait que même un « *punk tout pourri* », à l'antipode du code vestimentaire des amateurs les plus engagés dans le monde de la techno, y est bien accueilli. Notons aussi la mention de l'ecstasy (« *les ecsta* ») qui aide sans doute aussi à installer ce cadre et sur laquelle je reviendrai bientôt.

On peut relever aussi que cet aspect carnavalesque et cette extravagance qui se jouent des codes et des normes dominantes tournent notamment en dérision, selon l'un de nos interviewés, les pratiques de séduction habituellement attachées à l'activité dansante.

Renaud : « *Pendant un an la première année en 1992 je suis allé en soirée tout le temps et, je vais pas le cacher, hop je prenais un trip, je me mettais devant les enceintes et je dansais, j'ai pris ça*

---

<sup>15</sup> La notion de club concernant la techno est beaucoup moins développée en France que dans les pays anglo-saxons. Pourtant, d'un point de vue historiographique, c'est suite à la décision de fermer les clubs plus tôt dans la soirée que les raves sont apparues en Angleterre. Voir Matthew Collin (1997).

*comme ça et je parlais à personne, sauf trois potes avec qui j'étais venu. Pendant un an j'ai rencontré personne. [...] Et pour moi j'avais l'impression, tu vois on me foutait la paix, tout le monde foutait la paix à tout le monde. [...] Le seul truc c'était d'être là. C'était gratuit au sens, tu en fais ce que tu veux, on t'impose rien. [...] On me plongeait dans un univers que j'avais jamais vu, que je ne soupçonnais pas, et découvrir des sensations que je ne soupçonnais pas, et justement dans un endroit complètement... moi ce que je connaissais c'était plus les boîtes de nuit où tu y vas, tu branches [dragues, séduis], ça branche, et là t'arrivais dans ce truc et on te disait "ouais bienvenue, vas-y". Ok ben j'y vais. Si tu voulais rencontrer des gens, comme j'ai pu le faire après, c'est vrai que tu pouvais le faire, si tu voulais pas tu le faisais pas, si tu voulais marcher sur la tête tu marchais sur la tête ».*

Pour Renaud, à la différence des boîtes de nuit, « *ça ne branche pas* ». L'élément de séduction, dont on ne peut dire qu'il n'existe pas, lui apparaît néanmoins périphérique. Pour lui, c'est là un autre signe qu'en rave, les normes ordinaires de sociabilité sont levées, que tout est possible y compris l'extravagance ou le plaisir solitaire, moins bien perçus en boîte de nuit où les jeux de séduction contraindraient l'ensemble des activités. Les autres entretiens attestent de fait que la séduction ne fait pas partie intégrante des principes d'organisation des activités au sein d'une rave. On peut supposer que ce qui est visé ainsi, c'est surtout la centralité de l'activité dansante ; si d'autres activités ne sont pas impossibles, le cadre organise une focalisation et une intensification de l'expérience dansante, déployée en partie à travers les jeux d'extravagance comportementale et les gestuelles (« *faire des bonds* »), attisées par divers procédés dont éventuellement la drogue.

Les deux derniers éléments distinctifs le confirment. Premièrement, la temporalité d'une rave n'est pas celle d'une sortie même tardive en boîte de nuit : c'est toute une nuit que cela dure et plus, jusqu'au matin. Deuxièmement, le statut de la musique diffère par rapport à une boîte de nuit, où elle est certes centrale, mais moins qu'en rave. Le meilleur signe en est qu'en boîte de nuit, on ne dispose pas d'informations sur la musique qui sera diffusée – seuls des habitués peuvent différencier différentes boîtes en fonction de leurs styles musicaux récurrents. Dans le cas de la rave, le participant dispose le plus souvent d'un programme – dans ce cas un *flyer* – qui, outre qu'il indique le lieu du premier point de rendez-vous (pour se rendre clandestinement, ou au moins discrètement, au lieu choisi par les organisateurs), fait mention du style de musique qui sera joué, du nom des DJs programmés, du label auquel ils sont associés, et de la puissance de sonorisation dont disposent les organisateurs. Cette dernière information est cardinale, en ce qu'elle renseigne sur le principal procédé de

focalisation des attentions sur la musique comme régulateur de l'activité dansante : le volume sonore et sa capacité à s'imposer à l'exclusion, ou tout au moins « au-dessus » de toute autre composante situationnelle.

Ces différences rapportées par les interviewés ne doivent cependant pas être naturalisées. Je restitue ce qui fait sens dans l'expérience des amateurs, les différences qu'ils ont éprouvées et qu'ils situent à l'origine de leur fréquentation des raves plutôt que des boîtes de nuit ; la description tend en conséquence à durcir ces différences. C'est pourquoi il faudrait prendre rave et boîte de nuit telles qu'elles sont décrites ici, plutôt comme deux pôles entre lesquels s'intercalent des formes intermédiaires. Cela dit, il est aussi question de chronologie car les récits présentés portent sur le début et le milieu des années 1990 ; à cette période, les raves étaient mises en place explicitement par opposition aux boîtes de nuit. Mais celles-ci ont ensuite emprunté aux raves certains de leurs procédés, ce qui a pu donner lieu à de multiples variations intermédiaires et rendre ainsi la distinction encore plus problématique. Retenons toutefois que si le contre-modèle de la boîte de nuit est typifié pour pouvoir mieux s'y opposer, il renseigne néanmoins sur les propriétés valorisées par les amateurs et les organisateurs de raves. Il importe peu ici qu'ils caricaturent ou non « la » boîte de nuit car cette caricature éventuelle nous renseigne sur les composantes du dispositif des raves qui en sont considérées comme constitutives.

### Les raves : une implémentation sonore et musicale

Après avoir tenté de formaliser le cadre qui organise les activités d'une rave, nous allons maintenant en venir à l'examen de ce qui constitue les matériaux des expériences qui nous intéressent. Pour ce faire, je vais analyser conjointement plusieurs des éléments évoqués par les amateurs : l'usage que fait le DJ des platines et des disques, en tant qu'il « mixe » ; la structure compositionnelle de la musique et enfin l'importance que revêt le système de sonorisation (le *sound-system*) dans cette configuration. Nous avons alors affaire à une morphologie d'implémentation<sup>16</sup> du son et de la musique techno, c'est-à-dire à un ensemble de conditions requises pour que la musique fonctionne comme telle dans cette situation de déploiement, instituant ses participants comme écoutants et danseurs.

---

<sup>16</sup> Cf Jacques Cheyronnaud (2002 : 4) qui reprend et adapte cette notion de Nelson Goodman.

Revenons à Eric et à la suite de son parcours quand, quatre ans après ses premiers contacts avec la techno, il a l'occasion de se rendre à nouveau dans une rave.

Eric : « *J'étais au magasin de disque, j'étais en train de regarder les disques dans le rayon électro [musiques électroniques, ie non spécifiquement techno] et il y a un pote, à l'époque c'était pas encore un pote, je le connaissais, on s'était déjà rencontrés au bar, et il me dit "ça te dirait de venir à une rave, il y a un truc qui se fait ce week-end, c'est sur pré-vente". Et toc ça m'a fait repensé au truc de Grenoble et je me suis dit "tiens pourquoi pas". Il m'a dit que c'était toute la nuit, c'était pas dans une boîte, ça allait bien le faire. Et voilà. C'était "la Molécule", j'ai encore le badge, je vais te dire la date exactement, c'était en 1995. C'était nominatif, t'achetais ta place, c'était 100 francs à l'époque. C'était une pire teuf [une excellente soirée], à Mamirolle, au gymnase de Mamirolle en fait. C'était mortel parce qu'il fallait faire les badges et tout, il y avait un gros travail. Et par contre la salle c'était chanmé [méchant, c'est-à-dire très bien] aussi, ça vaut largement des teufs qui se font maintenant, des teufs professionnelles au niveau organisation. Il y avait du super son, c'était une boîte de location suisse à l'époque, Mad je crois, un truc de Lausanne. Ça devait déjà être du Nexo. Et dans le coin, en 1995 il y avait pas trop de loueurs de son comme ça, du son pour faire de la techno comme ça. Il y avait une déco terrible. On était à peu près 500 personnes. Il y avait des parisiens, et bon t'avais des Anglais vu qu'il y avait Jeff qui jouait. [...] Ça oui ça m'avait bien marqué c'est clair ».*

Eric nous fait part de l'une des distinctions avec les boîtes de nuit, pour qui s'intéresse à la musique (« *j'étais au magasin de disque* ») quand il s'agit de convier quelqu'un à une rave : « *il m'a dit que c'était toute la nuit, c'était pas une boîte* ». Les éléments de logistique et d'organisation – création de badges, attention particulière à la décoration du lieu – et plus particulièrement de sonorisation sont attestés. Celle-ci nécessite un matériel spécifique, pour lequel il faut des loueurs, dont l'existence fait défaut à cette époque dans cette région. C'est cet accent mis sur la sonorisation, présentée comme indissociable du mix du DJ, qui nous intéressera ici.

Eric : « *Je me disais "ouah ce son", les basses et tout. C'est des basses que tu retrouves pas dans le rock, des basses énormes, le pied. [...] Habituellement le pied dans le rock il est un peu en retrait, il marque le temps mais il est un peu fondu dans la musique, dans toute la rythmique et tout. Dans le hard-core le pied c'est ce qui est mis en avant, c'est le truc, being being, ça te sonne et tout, j'étais là "ahhh", une puissance sonore, plus ce système de son, avec une qualité sonore que t'avais pas dans des petits concerts, même à la salle qui est fermée maintenant, au Montjoy.*

*C'était la claque, la claque de qualité sonore, la claque sonore, résultat "out" [complètement « parti », engagé dans l'activité musicalo-dansante] ».*

L'association de ces deux dimensions peut s'expliquer par la structure compositionnelle de la musique, qui, pour être pleinement appréciée, nécessiterait une sonorisation conséquente. La structure compositionnelle de la techno peut se caractériser par une superposition de pistes, elles-mêmes composées sous forme de boucles, qui sont répétées et modulées selon divers effets sonores. L'élément structurant est le « pied », mis en avant. Il désigne dans la musique techno la répétition régulière de la pulsation. Les autres pistes sont celles des basses, « énormes », et un peu en retrait les autres pistes de percussions, de nappes synthétiques et de divers échantillons sonores. Cette structure compositionnelle en couches ou pistes étagées est fortement dépendante d'un système de sonorisation performant pour que celles-ci ressortent et puissent être distinguées lors de sa diffusion en situation de déploiement.

Cette caractéristique est elle-même à relier au principe de continuité qui conditionne l'effectuation musicienne du DJ techno, car cette dernière prend la forme du mix. A la différence du DJ de boîte de nuit, le DJ techno ne passe pas des morceaux enchaînés successivement, il mixe. Mixer signifie créer un continuum sonore et rythmique qui ne s'arrête pas. Ce continuum n'est donc pas obtenu en enchaînant les morceaux, en fondant la fin d'un premier morceau avec le début du prochain. A l'enchaînement, le DJ techno substitue le « tuilage »<sup>17</sup>, c'est-à-dire la superposition de passages prélevés sur les disques et, à l'aide de la table de mixage, leur fusion les uns avec les autres en vue de créer une entité sonore nouvelle qui devient le mix. Ainsi, celui-ci est moins une succession de disques qu'un mélange des extraits prélevés sur les disques, selon un déroulement prévu ou improvisé et selon des contraintes fondées sur des critères harmoniques et rythmiques ; ce qui aboutit à une création originale et éphémère, si toutefois elle n'est pas elle-même enregistrée. Précisons encore que la pratique de tuilage est rendue possible, ou tout au moins facilitée, par la structure compositionnelle de la musique gravée sur les disques, dont le DJ fait usage pour son mix. Ces disques sont en effet produits expressément selon cette finalité et sont destinés à être, non pas diffusés pour eux-mêmes, mais intégrés dans le mix. La musique gravée sur le disque se compose ainsi de différentes boucles, que le DJ pourra sélectionner et superposer en

---

<sup>17</sup> Le terme de tuilage a d'abord été utilisé en ethnomusicologie à propos des polyphonies (Schaeffner, 1986). Des musicologues décrivant le travail du DJ l'on repris dans ce nouveau contexte. (Grynszpan, 1999). On pourra aussi se reporter à Jouvenet (2001) pour une description du mix comme « travail des émotions ».

jouant sur la vitesse de lecture des disques pour les caler, c'est-à-dire faire en sorte que les boucles retombent les unes dans les autres, de façon à produire l'effet d'une seule boucle. Pratique du mix qui, au-delà du problème du statut qu'elle peut poser eu égard à sa qualification en tant que pratique artistique, nécessite assurément une maîtrise technique assez poussée.

Lorsqu'ils sont diffusés sur un système de sonorisation puissant, ces mix ont un impact non seulement auditif mais aussi physique. Bien sûr, n'importe quelle musique est à même de toucher un auditeur, d'avoir un impact physique comme de l'émouvoir. Mais dans ce cas précis, la pulsation rythmique donne à la musique une forme de tangibilité qui fait du corps de l'auditeur une cible, et qui, selon les amateurs, accapare toute l'attention lors des premières expériences. Si l'on compare cette situation d'écoute avec celle qui a lieu dans un cadre domestique avec une chaîne hi-fi ou un poste de radio, il faut insister sur le fait qu'en rave, la musique, tout en étant quantitativement plus forte, acquiert un relief et un mode de présence qualitativement différents.

Laurent : *« Parce que c'est vrai qu'on en parle pas beaucoup mais cette musique basée sur la rythmique et ce phénomène que procure la basse, physiquement, comme tu te le prends, moi ça me fascine. Ça rejoint un peu le truc de la performance. Ça me joue sur mon physique ».*

Comme le rappelle William James (2003 : 66) à propos de la lumière, une sensation forte n'est pas le multiple d'une sensation faible : *« si la faible sensation de lumière n'est pas contenue dans la sensation forte, il est anti-psychologique de dire que la différence entre la première et la seconde est une différence de degré ».* De même, les sensations que procure l'écoute de la techno sur un système de sonorisation puissant sont décrites comme quelque chose de différent des sensations produites par son écoute sur une chaîne hi-fi ou un poste de radio. Pour certains, ceci renvoie à ce qu'une grande partie du spectre harmonique est occupé par les basses, composante essentielle de ces musiques techno. En tant que fréquences, elles ont aussi un impact physique qui touche l'ensemble du corps – et elles occasionnent moins de gêne auriculaire que le rock quand la sonorisation est puissante, car les fréquences aiguës, plus agressives pour l'oreille, y sont plus présentes. C'est pourquoi, disposer d'un bon système de sonorisation, apte à supporter ces fréquences sans saturer, et des compétences touchant à l'installation et au réglage de ce système (qui peut s'avérer complexe) est un critère d'appréciation cardinal pour les amateurs. En quelque sorte, la formule selon laquelle « on

n'écoute pas uniquement avec ses oreilles mais aussi avec son corps » n'est jamais aussi vraie qu'avec la techno en rave.

### Médiateurs

Une morphologie d'implémentation constituée d'un continuum sonore créé et modulé sans interruption par le mix du DJ ; une musique entièrement basée sur un principe de répétition, avec au premier plan la pulsation rythmique, une absence de mélodie qui lui confère une certaine abstraction ; un système de sonorisation axé sur la puissance pour faire ressortir les caractéristiques de la musique et développer les modulations des différentes pistes, et qui enveloppe, touche physiquement l'auditeur, faisant de tout son corps le siège de la réception : on conçoit dès lors que ce type d'implémentation favorise un engagement intense dans la situation de déploiement spatio-temporel qu'est la rave, une véritable absorption, au sens de Goffman. Le participant (cherche à) se laisse(r) porter par cet engagement, « *en ignorant, au moins partiellement, où le dirigent ses sentiments et son attention cognitive* »<sup>18</sup>. On comprend mieux aussi les résistances de ceux qui n'ont pas acquis l'habitude d'écoute correspondant à ce type de musique et d'implémentation sonore. Celles-ci peuvent dérouter, voire être oppressantes, tant le son semble occuper tout l'espace et rendre difficile la soustraction à son emprise.

Olivier : « *C'est tellement prenant que tu peux pas t'en défaire, tu peux pas en faire abstraction. Tu peux pas vivre sans au moment où tu l'écoutes. T'as les basses à fond, ça vibre* ».

Il convient maintenant d'aborder le mode d'affectation provoqué par la drogue et en particulier par l'ecstasy<sup>19</sup>. Ses effets sont décrits comme étant proches de la stimulation

---

<sup>18</sup> Goffman (1991 : 339). C'est pourquoi Renaud estimait (cf. *supra*) que les rapports de séduction restent au second plan : non parce que ce serait une exigence morale, ou une activité impossible, mais parce que cela découle de cette situation de déploiement et de ses propriétés orientées vers la maximisation de l'expérience d'absorption « dans » la musique.

<sup>19</sup> Nous nous bornerons à cette drogue qui n'est pas la seule mais est systématiquement présentée comme la plus caractéristique de celles qui sont consommées en raves. Sa dénomination scientifique est le MDMA, dont le brevet a été déposé en 1914 par la société allemande Merck, qui ne l'a jamais commercialisée. C'est le biochimiste américain Alexander Shulgin qui a réalisé la synthèse du MDMA dans les années 60, à l'occasion de ses travaux sur les drogues psychédéliques, notamment celles regroupées sous l'appellation des phénéthylamines. Selon Nicolas Saunders, le MDMA commence à circuler dans la seconde moitié des années 70 au sein d'un réseau de psychothérapeutes. Néanmoins, la durée de ses effets étant peu compatible avec la durée moyenne d'une séance (50 minutes), rares furent les praticiens qui l'utilisèrent. C'est quand cette substance commença à circuler dans les milieux branchés que son utilisation comme drogue récréative se développa. « *En*



cognitive et énergétique induite par les amphétamines, tout en étant modulés par une décontraction et une certaine empathie envers autrui, à quoi s'ajoutent des distorsions perceptives apparentées à celles qui sont attribuées aux drogues psychédéliques comme le LSD. En laissant de côté les dimensions morale et normative quant à l'usage des drogues, il s'agit ici de cerner, d'après les descriptions des amateurs, la dimension « productive » de l'ecstasy, ce qu'elle fait faire dans cette situation de rave.

Nous avons laissé Régis au seuil de son entrée dans le hangar (cf. *infra*). Poursuivons avec lui :

*« Et puis voilà on est entrés dans le hangar. [...] Mon pote m'a dit "tiens il faut prendre des trucs pour faire ce genre de fête" [rire], tu sais, complètement innocent. "Des petits bouts de papier là, c'est pour rigoler, les petits cachets là c'est pour pas être fatigué quand tu danses" [rire]. "Bon ben vas-y file m'en deux de chaque" [rire]. [...] La musique j'ai rien compris. Si tu veux je pense... les premiers beats je devais me prendre une grosse montée donc... c'était bizarre, je savais pas d'où venait le son, qui faisait... j'étais même pas conscient que c'était des gens qui faisaient de la musique, on voyait pas de scène, pas de plateau. Les mecs y devaient être cachés derrière des enceintes. Je me rappelle qu'il y avait un putain de laser, j'ai tripé, je me faisais découper, je me regardais comme ça [rire]. Tu vois je me rappelle des trucs comme ça. Aussi un gros flash, à un moment le mec il a dû éteindre une scud [un disque], boooooaaaa, ralentir ou il devait y avoir un break je sais pas quoi, et j'ai vu tout le hangar défiler comme ça, j'avais des pertes d'équilibre, j'accrochais les gens. Et ça dansait pas statique, ça tournait comme ça, t'étais pris dans le truc ça tournait toute la nuit. Oui c'était assez puissant. Je me suis réveillé le matin dans le métro, j'ai vraiment rêvé, c'est la seule fois que ça me l'a vraiment fait d'ailleurs, j'ai rêvé. J'ai tout compris ce que ça voulait dire rave et tout. [...] Je suis revenu à moi j'étais dans le métro, avec le bruit des rames et tout, tchouïf tchouïf, je tripais sur ces bruits. J'étais tout pfou... "qu'est-ce qui m'est arrivé" et tout ».*

Régis présente son expérience en rapportant un trouble : son défaut d'aptitude à percevoir le déconcerte, perturbant l'accord qu'il pourrait établir avec la situation. Ce qui le déconcerte n'est pas seulement la musique « elle-même » mais la façon de la faire et de la diffuser. *« Je savais pas d'où venait le son. J'étais même pas conscient que c'était des gens*

---

*1984, le MDMA n'était pas encore une drogue prohibée, et les étudiants américains en faisaient largement usage sous sa nouvelle appellation d'ecstasy. On raconte qu'un revendeur avait eu l'idée, dans un premier temps, de baptiser la drogue "empathy", ce qui correspond effectivement au climat de convivialité qu'elle installe, mais que le terme "ecstasy" lui avait finalement semblé plus accrocheur.». En 1985, la Drug Enforcement Agency décide d'interdire cette substance. Elle se trouve alors classée dans la catégorie des stupéfiants dépourvus d'action thérapeutique, malgré des controverses sur ce dernier point entre les membres de la commission qui prend cette décision. Cf Nicolas Saunders (1996 : 18-21).*

*qui faisaient de la musique* ». Il ne voit ni scène ni plateau, il est donc dépourvu de repères pour orienter sa perception. Régis ne perçoit pas, si l'on entend par là être capable de distinguer des éléments et de les mettre en relation. Il a ainsi des difficultés à composer une perception unifiée, n'éprouvant qu'un ensemble de sensations décousues ; c'est pourquoi il peut dire qu'il n'a rien compris à la musique (« *la musique j'ai rien compris* »). Mais d'un autre côté, il est pris et emporté dans la transe collective, qui « *tourne toute la nuit* », ce qui lui fait dire à l'inverse : « *j'ai tout compris ce que ça voulait dire rave* ». C'est par la médiation des autres participants (« *j'accrochais les gens* »), en prenant appui sur eux, qu'il parvient à s'engager et à se laisser prendre par la situation. Les participants sont ainsi autant de médiateurs qui le font agir et s'engager dans la situation. Pour autant, nous voyons qu'ils ne sont pas seuls à intervenir, puisque Régis fait aussi mention de la drogue.

Pour bien saisir cet aspect, il est possible de s'appuyer à nouveau sur les distinctions proposées par William James. Selon lui, on peut être submergé par un flot de sensations et ne pas être capable de percevoir. Dans l'optique descriptive de fidélité au contenu de l'expérience<sup>20</sup>, sensation et perception doivent alors être distinguées, sans pour autant être complètement dissociées. Elles diffèrent en degré et non en nature, en ce sens que la sensation relève plutôt de la présence des choses que nous éprouvons, alors que la perception est de l'ordre d'une « *conscience supérieure des choses* » (2003 : 55), qui sont analysées et décomposées avec leurs parties et leurs relations. La perception est acquise, alors que la sensation est de l'ordre de la passivité, d'un subir. Et c'est bien ce passage de la sensation à la perception que favorise l'usage d'ecstasy dans le récit de Régis, si nous l'interprétons à partir de ces outils : initialement oppressé par un afflux important de sensations auquel il ne peut répondre, la dimension psychédélique de l'ecstasy vient stimuler jusqu'à l'exacerbation la sensibilité perceptive, et en même temps fournir l'énergie « *qui rend apte à recevoir* »<sup>21</sup>, c'est-à-dire à analyser et à assimiler ces sensations.

D'autres récits rapportent la même expérience, comme celui d'Emmanuelle qui a d'abord expérimenté techno et ecstasy dans le cadre d'une soirée étudiante :

---

<sup>20</sup> Cf. William James (2003). Sur ce point l'empirisme radical de William James diverge de la phénoménologie qui sépare, comme chez Husserl, la sensation de sa mise en forme intentionnelle, par exemple comme perception, qui présuppose donc un sujet préalablement doté d'intention ; ce que refuse l'empirisme radical parce que sa visée descriptive est précisément celle de la constitution du sujet et de ses intentions *dans* le processus de l'expérience (à cet égard, la phénoménologie de Merleau-Ponty s'en rapproche néanmoins). Cf. Jocelyn Benoist (2006) et David Lapoujade (1997).

<sup>21</sup> Dans la même optique, John Dewey observe que pour percevoir, « *nous devons rassembler de l'énergie et la mettre au service de notre faculté de réaction, pour pouvoir être en mesure d'assimiler* » (2005 : 79).

*« Cette musique-là qu'on a écoutée dans le bar, c'était pas trop mon truc, c'était de la house ou je sais pas trop quoi et c'était trop happy, c'était un peu superficiel, mais je me suis régalée. [...] L'ecstasy déjà c'était une super expérience, la première fois en boîte parce que même si j'aimais pas particulièrement ce genre de musique, comme ce que j'expliquais tout à l'heure ça me permettait de voyager, ça m'avait beaucoup ouvert à la musique électronique, comme ça, aussi rythmée, par rapport à ce que j'écoutais sur la Grenouille [une station de radio marseillaise] qui était pas de la musique dansante mais plutôt de la musique d'ambiance. [...] Ce qui me plaisait c'était les basses, les sensations et le fait qu'il y ait pas de, que ce soit un voyage, que ce soit vraiment un voyage au niveau des sensations. [...] L'ecstasy sur ça il aide vraiment à ressentir la musique, et c'est pas une musique qui oblige à danser en ayant certains gestes, comme le rock. C'est une musique où vraiment on peut laisser aller son corps et ça c'est un truc que j'ai découvert la première fois on va dire ».*

Bien qu'Emmanuelle n'appréciait ni ce genre de soirée ni ce style de musique, cette première expérience de la consommation d'ecstasy en situation d'écoute, hors cadre domestique, lui a néanmoins permis de découvrir et d'apprécier les sensations procurées par la techno. La drogue l'aidant à ressentir et à s'immerger dans le flux de sensations procurées par la musique (« *un voyage au niveau des sensations* »), elle se laisse alors prendre par la « découverte » de cette possibilité « *de laisser aller son corps* » dans la danse. Et celle-ci suppose une traduction, même grossière, de la musique par le corps et les gestes, ce qui relève d'un acte perceptif.

De plus, l'ecstasy semble aussi procurer une certaine décontraction qui convient à ce type de situation en espace public, une forme de désinhibition qui induirait une grande latitude collective quant aux gestuelles de danse<sup>22</sup>. Ce qui peut ainsi contribuer à l'installation d'un régime d'accord avec la musique et la situation.

Olivier : *« Moi j'avais pas imaginé qu'un truc comme ça était possible. J'avais dû faire un ou deux concerts de rock dans ma vie, ça m'a jamais trop fait délirer, j'ai fait des pique-niques et des booms quand j'étais plus jeune [rire]. Mais là c'était une ambiance plutôt sympa, tu te sens assez... ne serait-ce qu'au niveau des mouvements tout le monde est comme ça... là tout le monde bouge un peu où il veut. Et tu sens qu'il y a moins de pression ».*

---

<sup>22</sup> C'est sous le thème de la désinhibition et de la tolérance que ces effets de l'ecstasy sont systématiquement présentés par nos amateurs, bien que des récits d'expériences négatives pourraient les apparenter à l'inverse à une sorte d'injonction à la désinhibition, qui les situerait alors dans la catégorie de l'« expression obligatoire des sentiments » analysée par Mauss (1971).

Exposer ces cas ne sert pas à justifier un usage, mais à explorer un ensemble de déterminations à l'œuvre dans la rencontre avec la techno, et en l'occurrence ici sujettes à controverses. Sans pouvoir entrer plus avant dans le traitement de ce problème<sup>23</sup>, je me contente de montrer comment la consommation d'une drogue comme l'ecstasy peut affecter la relation à la musique. Si cela est rapporté par les amateurs de façon positive, dans le sens d'une « ouverture-à », la drogue n'en est pas pour autant la cause ultime, ni même un passage obligé dans cette relation à la musique.

C'est en effet l'interprétation que l'opinion et les pouvoirs publics firent dans un premier temps, laissant penser que la rave pourrait n'être qu'un prétexte à la prise de drogue et réduisant par là même l'intérêt pour cette musique à un intérêt pour la drogue. Certes, on ne peut nier sa présence, elle est attestée dans nos entretiens<sup>24</sup>, mais ceux-ci la présentent plutôt comme ayant un effet d'entraînement, à la façon d'un vent favorable ou de la pente qui rendent l'effort du coureur plus aisé, sans pour autant être la cause de sa course. Dans ce sens, elle est une médiation<sup>25</sup> reliée à un ensemble d'autres médiations (les autres participants, la salle, les lumières, etc) qui, si elles ne posent pas les mêmes problèmes, n'en interviennent pas moins dans la relation musicale.

### Un événement

Lorsqu'elle est dépassée, sous l'effet des médiations qui viennent d'être décrites, la résistance qui était évoquée plus haut peut alors engendrer une curiosité et un intérêt – pour la musique ou bien pour l'expérimentation de cette relation entre drogue et musique – et convertir le rejet ou l'incompréhension par une interrogation sur soi-même<sup>26</sup>, voire une découverte de soi par la danse. C'est ce qui arrive à Emmanuelle lors d'une sortie ultérieure.

---

<sup>23</sup> Bien réel autant au niveau des amateurs que des pouvoirs publics ; ces controverses sont analysées dans une thèse en cours de rédaction.

<sup>24</sup> Et plus largement, sa présence dans l'émergence des musiques house et techno et au sein des raves est largement thématifiée, dans la musique elle-même (voir par exemple le célèbre tube anglais d'acid-house, *Everything start with an e* [« tout commence avec un ecstasy »] : E-Zee Possee, written by Healy/Rogers/Geary/Dust, produced by Jeremy Healey & Simon Rogers, Label More Protein, 1989, United Kingdom), mais aussi dans l'historiographie notamment anglo-saxonne qui n'hésite pas à parler « *d'ecstasy culture* » (Matthew Collin, 1997) ou de « *generation ecstasy* » (Simon Reynolds, 1999).

<sup>25</sup> Cf Antoine Hennion (1993).

<sup>26</sup> Ici nous comptons avec cette « *close de réflexivité inhérente à la condition de présent dans la situation qui procure à entendre* » (Cheyronnaud, 2002).

Emmanuelle : « *De toute façon la danse c'est pas seulement une question de libération de tension, c'est une question de création, d'expression, c'est cet aspect là thérapeutique aussi. Tu te crées, moi je me suis découverte physiquement. Et psychologiquement aussi parce que tu vois des images, parce que tu entends des sons, tu es sensible à certains sons et moins à d'autres. Tu es sensible surtout de manière différente aux sons. Tu as des sons qui te mettent mal à l'aise, tu as des sons qui te font plaisir, qui te font rêver.* »

Contre une interprétation facilement mobilisable (« bouger », « gesticuler » : une simple réaction au « martèlement » rythmique), Emmanuelle thématise l'aspect « qualitatif » de la danse, qui nécessite une forme de traduction de la musique avec son corps. Il ne s'agit pas, pour elle, d'une réaction mais d'une recréation de ce qu'elle perçoit et ressent de la musique comme de l'ensemble de la situation. Cela débouche alors sur une profonde satisfaction esthétique, que je décrirai en ces termes : Emmanuelle a *une* expérience ; son engagement dans la situation, ses perceptions et l'expression par la danse composent une expérience qui atteint des qualités de parachèvement, de complétude. C'est ce dernier point que je vais maintenant développer.

J'ai abordé l'analyse en dégageant les spécificités de la techno et de la rave à partir des récits de premiers contacts et de premières expériences : en quoi la techno peut être éprouvée comme différent des musiques pop-rock, et la rave comme différent de la boîte de nuit ; comment sont ressenties les caractéristiques du type d'implémentation sonore spécifique à la rave ; quelle fonction est attribuée à l'ecstasy, vis-à-vis des effets de résistance que la musique et son mode de déploiement en situation peuvent générer. A travers ces descriptions s'esquissait un parcours d'amateurs : une mise en série qui va des premiers contacts à quelques expériences successives, jusqu'à ce que l'une d'elles atteigne une qualité d'achèvement et de réalisation qui la singularise et en fait le point de départ d'un engagement d'amateur. Certains parcours peuvent être plus étalés dans le temps, d'autres plus resserrés, comme nous l'avons vu avec Régis et comme nous le verrons avec Rodolphe, mais le sens du parcours est le même qui va des premiers contacts jusqu'à avoir *une* expérience. Dans cette dernière partie, je vais ainsi analyser ce terme du parcours en me centrant sur l'événement qui en est le pivot, c'est-à-dire, cette expérience qui provoque un changement de sensibilité et fait émerger une disposition d'amateur de techno, rendant possible *a posteriori* la description du parcours qui est mis en forme lors des entretiens.

La problématique de l'expérience de John Dewey, sur laquelle je m'appuie, contient un principe de continuité qui signifie que chaque nouvelle expérience retient quelque chose de celles qui l'ont précédée et conditionne plus ou moins celles qui vont suivre. De la même façon, chaque expérience « *accomplie et subie, modifie celui qui agit et subit* »<sup>27</sup>, en sorte que celui-ci acquiert de nouvelles aptitudes ; ce qui modifie les conditions objectives dans lesquelles auront lieu les expériences ultérieures. Précisons aussi qu'il n'y a pas d'expérience sans une articulation étroite d'un subir et d'un faire, entre une passivité (« *somewhat experienced* ») et une activité (« *some processes of experiencing* »)<sup>28</sup>. Une activité déconnectée d'une passivité et inversement, ne forment pas ce que Dewey appelle *une* expérience : « *il est des choses dont on fait l'expérience, mais pas de manière à composer une expérience. [...] nous vivons une expérience lorsque le matériau qui fait l'objet d'une expérience va jusqu'au bout de sa réalisation. C'est à ce moment-là seulement que l'expérience est intégrée dans un flux global, tout en se distinguant d'autres expériences. [...] Son terme est un parachèvement et non une cessation. Une telle expérience forme un tout ; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'une expérience* »<sup>29</sup>.

Ainsi, il est possible de décrire les premiers contacts de nos amateurs avec la techno comme une « passivité déconnectée », en ce sens qu'ils subissent des sensations sans pouvoir les constituer en expérience perceptive. Certains rejettent alors ce qu'ils qualifient de « non-musique », d'autres se constituent des repères minimaux en identifiant techno et dance music, et par extension boîte de nuit et rave. Puis en plusieurs étapes, ils « s'ouvrent » (Emmanuelle) à cette musique techno en acquérant un début d'habileté à identifier et à apprécier certaines caractéristiques de celle-ci. Enfin, ils ont une expérience qui correspond au critère de ce que Dewey nomme *une* expérience : elle se distingue par ses qualités d'achèvement. Comme nous l'avons vu avec Régis, la première expérience de cette musique en situation de déploiement (en rave) peut aussi s'avérer décisive si un équilibre est atteint dans l'action et la passion, entre l'emprise de la musique et la perception et l'expression dans la danse. Il y a alors *une* expérience qui atteint les qualités d'achèvement et de complétude, qui contribuent à la singulariser dans le parcours de chacun, à en faire le point de départ d'un engagement d'amateur.

---

<sup>27</sup> Louis Quéré (2002 : 134) dans un article consacré à cette problématique de l'expérience.

<sup>28</sup> Un emploi transitif du verbe *to experience* que rend mal la traduction française, et qui signifie non pas observer quelque chose comme l'expression « faire une expérience » peut aussi le laisser entendre mais éprouver, sentir en soi.

<sup>29</sup> John Dewey (2005 : 59).

Cette rupture dans l'ordre de la sensibilité peut s'interpréter comme un événement<sup>30</sup>. Celui-ci se manifeste le plus souvent lorsque les individus ont *une* expérience, mais il n'est pas toujours localisable en un souvenir précis, parce que l'événement ne prend par définition sens que rétrospectivement - je vais y revenir bientôt. Les cas de Régis et ci-dessous, de Rodolphe, sont utiles à l'analyse en ce qu'ils condensent un processus dans une première expérience-événement localisable. Ils ne sont pas majoritaires dans notre corpus, mais il n'est pas évident qu'ils soient exceptionnels en ce qui concerne la période du début des années 1990, lorsque la techno était une musique en voie d'émergence et peu médiatisée. Par ailleurs, je ne me situe pas dans une analyse quantitative mais cherche plutôt à explorer des déterminations. Et ces cas sont ainsi révélateurs de ce point de bascule que tous les amateurs interrogés thématisent, même s'ils le situent parfois dans une période ou une suite de « premières fois ».

Rodolphe : « *Moi au départ je détestais la techno. Un truc complètement répétitif, sans aucun intérêt. Je suis allé une fois en teuf techno, en ayant consommé les produits adéquats, et j'ai trouvé ça génial et c'est encore le cas maintenant. [...] Parce que d'une musique que je trouvais complètement inintéressante, qui me touchait pas, j'ai été converti en une fois, dans le sens où j'ai compris ce qu'on pouvait y trouver. [...] Moi j'ai trouvé ça remarquable : c'est qu'après une teuf, que t'as appréciée, t'es capable d'écouter de la musique, en étant parfaitement net, sain d'esprit et tout, t'es capable d'apprécier. Alors que 24h avant c'était impossible* ».

Telles sont les caractéristiques d'un événement<sup>31</sup>, il entraîne une nouvelle répartition des affects ; ce que l'on ne supportait pas et qu'il nous était impossible d'apprécier nous est maintenant source de félicité. Il y a donc un avant et un après l'événement qui, non seulement conditionne une réorganisation des expériences passées, mais aussi ouvre des perspectives en fonction de cette reconfiguration : de nouvelles manières d'apprécier la musique, de nouvelles possibilités d'en jouer. Les amateurs commencent dès lors à acheter des disques, certains achètent ou récupèrent platines et tables de mixage, s'engagent au sein de groupes d'amateurs, et parfois vont jusqu'à se faire organisateurs de soirées, etc. L'événement signifie qu'une nouvelle sensibilité, et avec elle de nouvelles possibilités d'expériences, voient le jour ; par conséquent c'est bien l'événement qui crée ces possibilités et non l'inverse.

Enfin, cet événement rend possible l'avènement d'un amateur, car ce qui s'y joue est autant la découverte d'une musique qu'une découverte de soi comme amateur de cette

---

<sup>30</sup> Cf. François Zourabichvili, (1994) et (1998), qui expose la philosophie de l'événement de Gilles Deleuze.

<sup>31</sup> Cf. François Zourabichvili (1998).

musique. On découvre une manière différente de ressentir, découverte d'un corps amateur nous disait plus haut Emmanuelle (« *je me suis découverte physiquement et psychologiquement* »), découverte d'une « *nouvelle sensibilité* » nous dit ici Renaud :

Renaud : « *Je pense qu'au début, moi en tout cas, tu es sensible à un son électro, rythmé, cadencé, cyclique, qui s'arrête pas ; et à la limite avec pas plus d'affection pour l'un ou pour l'autre mais tant qu'il y avait cette base, qui est commune finalement à la house, au hard-core, à la transe, tu y trouvais ton compte, moi j'y trouvais mon compte, plus ou moins. Je faisais les trance-bodies-express, les trucs vraiment trance oui, c'était pas ce que je préférais mais il y avait quand même cette énergie et tout donc j'y trouvais un peu mon compte, c'était pas aussi bien que quand t'as des affinités, mais j'y trouvais mon compte. Chose que aujourd'hui j'aurais peut-être beaucoup de mal à faire mais il y avait cette nouvelle sensibilité là qu'il suffisait d'activer de manière assez simple et qui après finalement se complique un peu* ».

Nous voyons que cette nouvelle sensibilité ne doit pas pour autant se rapporter à un goût qui, lui, n'est pas encore formé. Renaud nous montre en effet que ce dont il s'agit ici est de l'ordre de l'acquisition d'une compétence minimale à ressentir, selon une « base commune » (cette « cadence cyclique qui ne s'arrête pas ») qui concerne une manière encore relativement peu différenciée d'éprouver les caractéristiques générales que j'ai tentées de décrire dans la première partie de ce travail. L'amateur pourvu de préférences, de repères de différenciations fines, de savoir-faire liés à des propriétés de tel ou tel dispositif se forme éventuellement dans le prolongement de cet événement, dans la poursuite du processus expérientiel qu'il a cristallisé, selon que les individus trouvent ou non à s'insérer dans une pratique collective constituée autour d'agencements distinctifs<sup>32</sup>. Alors il adviendra un goût, composé de préférences marquées parmi les multiples styles dans lesquels se déclinent ces nouvelles musiques, un goût lui-même indissociable des divers contextes dans lesquels elles se déploient (rave, club, free-parties) et des enjeux extra-musicaux qui peuvent y être attachés...

## Conclusion

Pour conclure, je voudrais souligner que l'événement dont il vient d'être question détermine aussi la possibilité pour moi, de restituer la rencontre et le parcours d'expérience

---

<sup>32</sup> Ce n'est pas forcément le cas : certains individus ont subi cette transformation subjective mais n'ont pas voulu ou pas su trouver l'agencement adéquat à la poursuite des expériences.



des amateurs interrogés. Plus, l'événement ne se résume pas à « *son effectuation spatio-temporelle dans des états de choses* », car c'est dans le langage qu'est recueillie la différence des états de chose, et c'est cette différence qui fait sens : l'événement « *ne subsiste que dans le langage tout en appartenant au monde* »<sup>33</sup>. Ceci explique que certains amateurs le situent dans une expérience précise et datée, alors que pour d'autres il se disperse dans une série ou une période aux contours plus flous. Si l'événement affecte la subjectivité en nous rendant sensibles à une chose qui nous était jusque-là indifférente, voire désagréable, c'est donc de cette coupure que naît un nouvel horizon de sens, en fonction duquel une chronologie peut être retracée. Les parcours d'expérience de nos interviewés ne prennent donc sens *qu'a posteriori*, en fonction de cet horizon de sens qu'a instauré l'événement en leur ouvrant la possibilité de devenir amateurs.

Cela signifie aussi que ce parcours d'expérience n'est pas nécessairement recueilli comme s'il était « déjà-là », prêt à être enregistré. Il a parfois fallu, grâce à l'enquête, installer les conditions pour que, dans l'entretien, puisse être produit ou co-produit ce parcours d'expérience. Certains entretiens ont en effet constitué, pour les amateurs, l'opportunité d'une appropriation rétrospective de leur parcours d'expériences, quand les autres rejouaient en quelque sorte cette appropriation, effectuée auparavant dans diverses occasions de récit de soi. Les expériences ont alors été interprétées et mises en série en fonction de cet horizon de sens instauré par l'événement de la rencontre avec la techno et en fonction duquel elles sont signifiantes. Finalement, je dirai que ce sont moins les amateurs qui ont fait ces interprétations et cette mise en série, que les amateurs qui se sont faits « amateurs » à travers ces interprétations – et que le sociologue, quand il sollicitait le premier récit de soi comme amateur, y a dès lors contribué.

---

<sup>33</sup> Zourabichvili (2003 : 34, 37).

## Références

- BENOIST Jocelyn, « Phénoménologie ou pragmatisme ? Deux psychologies descriptives », *Archives de la philosophie*, tome 69, cahier n°3, 2006, pp.415-441.
- BOURDIEU Pierre, « La métamorphose des goûts », in *Questions de sociologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1984.
- CHEYRONNAUD Jacques, « Pour une ethnographie de la « forme » *Musique* », in *Ethnologie française et polonaise : les perspectives de la culture contemporaine*, Colloque des 4-5 octobre 2006, Université de Poznam, Institut de d'Ethnologie et d'Anthropologie culturelle, 2006.
- CAUX Daniel, « Le rapport à la musique minimale », in *La techno. Approche artistique et dimension créative : d'un mouvement musical à un phénomène de société*, Poitiers, Le Confort Moderne, Ardiamec Poitou-Charentes, 1998, pp. 22-29.
- COLLIN Matthew, *Altered state. The story of ecstasy culture and acid house*, London, Serpent's Tail, 1997.
- DEWEY John, *L'art comme expérience*, Université de Pau 1, Farrago, 2005.
- GARNIER Laurent et BRUN-LAMBERT David, *Electrochoc*, Paris, Flammarion, 2003.
- GOFFMAN Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.
- GOODMAN Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, L'Eclat, 1990.
- GRYNSZPAN Emmanuel, *Bruyante techno. Réflexion sur le son de la free party*, Nantes, Mélanie Sèteun, 1999.
- JAMES William, *Précis de psychologie*, Paris, Les empêcheur de penser en rond, 2003.
- JAMES William, *Essais d'empirisme radical*, Marseille, Agone, 2005.
- JOUVENET Morgan, « "Emportés par le mix". Les DJ et le travail de l'émotion », *Terrain*, n°37, 2001, pp. 45-60.
- LAPOUJADE David, *William James. Empirisme et pragmatisme*, Paris, PUF, 1997.
- LATOUR Bruno, *Les microbes : guerre et paix*, suivi de *Irréductions*, Paris, Métailié, 1984.
- LATOUR Bruno, *Changer de société. Refaire de la sociologie*, Paris, La découverte, 2006.
- MAUSS Marcel, « L'expression obligatoire des sentiments », in *Essais de sociologie*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1971, pp. 81-88.
- PECQUEUX Anthony, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in C. Barril, M. Carrel, J.-C. Guerrero, A. Marquez (dir.), *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan (« Logiques politiques »), 2003, pp. 319-337.

QUÉRÉ Louis, « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste », in *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuve de civisme*, Daniel Cefai et Isaac Joseph (eds.), La Tour d'Aigues, Editions de l'aube, 2002, pp.131-160.

SCHAEFFNER André, *Origine des instruments de musique*, Paris, Editions Mouton, 1986.

SEVIN Jean-Christophe, « L'épreuve du dance-floor. Une approche des free-parties », *Sociétés*, n°85, 2004, pp.47-61.

REYNOLDS Simon, *Generation ecstasy. Into the world of techno and rave culture*, New York, Routledge, 1999.

SAUNDERS Nicolas, *E comme ecstasy. Mdma, raves & culture techno*, Paris, Editions du Léopard, 1996.

ZOURABICHVILI François, *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1994.

ZOURABICHVILI François, « Deleuze et le possible. De l'involontarisme en politique », in *Deleuze. Une vie philosophique*, Eric Alliez (éd.), Paris, Les Empêcheurs de Penser en Rond, 1998.

ZOURABICHVILI François, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipses Editions, 2003.