

L'épreuve du dance-floor. Une approche des free parties

Jean-Christophe Sevin

▶ **To cite this version:**

Jean-Christophe Sevin. L'épreuve du dance-floor. Une approche des free parties. Sociétés - Revue des sciences sociales et humaines, 2004, pratiques musicales, 85, pp.47-61. 10.3917/soc.085.0047 . halshs-01933270

HAL Id: halshs-01933270
https://shs.hal.science/halshs-01933270

Submitted on 3 Dec 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.

L'ÉPREUVE DU DANCE FLOOR
Une approche des free parties

Jean-Christophe SEVIN*

Résumé : Cet article présente dans un premier temps le procès de configuration de formes musicales comme le disco, la house ou la techno et la façon dont ils tiennent pour un certain temps selon les éléments hétérogènes qu'ils associent. Dans un second temps nous cherchons à mettre au jour un mode d'appréciation spécifique concernant les free parties, qui a ses techniques et ses façons de faire. Le dance floor comme dispositif nous sert de fil conducteur entre ces deux étapes. Le dance floor, en tant que dispositif d'appréciation et lieu de l'épreuve à l'issue de la laquelle est déterminée les propriétés et la qualité de la performance collective que constitue une fête techno.

Mots clés : fêtes techno, dispositif, épreuve, dance floor, mode d'appréciation.

Abstract *: This article presents at first the process of configuration of musical forms as disco, house or techno and the way of they hold it for a certain time, according to diverse elements they associate. In a second time we try to expose a mode of specific appreciation concerning free parties, which use it's own techniques. The dance floor as a device serves us to link these two stages. Dance floor as device of appreciation and testing place at the conclusion of which is definite properties and quality of the collective performance that establishes a techno party.*

Keywords *: techno parties, device, event (test), dance floor, mode of appreciation.*

* Doctorant, GSPM, EHESS.

Introduction

Si l'on maintient séparés le traitement de la musique « elle-même », qui serait vouée à la musicologie et celui de ses usages qui serait du ressort de la sociologie, on s'interdit d'approcher réellement ce que fait la musique et ce que font ceux qui s'en emparent. C'est dans ce double mouvement d'une musique qui se fait à un public et d'un public qui se fait à une musique, dans cette coproduction que nous aborderons la musique et les fêtes techno. Avec la notion de dispositif, et plus précisément en prenant le dance floor[1] comme un dispositif, nous chercherons à exposer une compétence collective à apprécier cette musique. Un mode d'appréciation spécifique qui a ses techniques et ses façons de faire. Nous traiterons du dispositif dance floor à la fois comme une entité et comme point de convergence d'un réseau d'éléments hétérogènes. Nous chercherons dans un premier temps à restituer ceux-ci, puis dans un second temps nous nous attarderons sur la situation d'écoute et de danse dont il est le lieu. Cette situation étant considérée comme l'épreuve à l'issue de la laquelle sont déterminées les propriétés et la qualité de ce qui se passe, où est évaluée la performance collective que constitue une fête techno.

1 Cartographie à gros traits

Comment maintenir l'intensité, la ferveur ? À travers cette question on peut tracer une ligne qui passe par le disco jusqu'aux musiques house et techno. À la fin des années 60, dans quelques grandes villes américaines les minorités noires, gays et latinos se retrouvent pour danser au son des disques de soul, de salsa, de funk et de rythme & blues. Pour les patrons des discothèques, la « formule DJ » s'impose : l'heure est aux concerts rock et aux festivals et faire appel à quelqu'un pour passer des disques nécessite peu de logistique et d'investissement comparativement à des groupes de musique « live ». Cette formule trouve ses amateurs, il ne s'agit pas juste de passer des disques mais de passer les bons disques, au bon moment et dans le bon enchaînement. Ils aiment la musique et le DJ doit l'aimer autant qu'eux, et inversement.

Pour Ulf Poschardt, « dès le début, la musique disco eu un objectif : faire danser les gens – et une fois qu'ils dansaient, ne pas les lâcher »[2]. Il n'y a pas eu de manifeste, seulement une série de petites idées et de gestes pour gagner en efficacité et maintenir l'intensité, comme par exemple ceux de Francis Grosso. En utilisant un disque de feutrine placé sous le disque vinyle, il peut maintenir ce dernier immobile sans que la courroie d'entraînement de la platine ne surchauffe. Il peut ainsi le libérer au bon moment, pour qu'il prenne tout de suite la bonne vitesse, à l'endroit qu'il avait préalablement repéré avec un casque d'écoute et la possibilité de préécoute qu'offrait sa console de mixage, qu'il était le premier à

1. Piste de danse.
2. Ulf Poschardt, *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002, p. 111.

exploiter de cette façon. « Quand Grosso eut finalement acquis deux platines Thorens équipées d'un régulateur de vitesse, surnommé pitcher, il fut capable de coordonner avec une très grande précision la vitesse des deux disques pour pouvoir les mixer ensemble. »[3]

C'est instruit par cette expérience du dance floor et de ses enseignements, nés de cette interaction de danseurs et de DJ pris dans ce dispositif qu'en retour les formats et les supports vont changer. Par exemple Tom Moulton : « je visitais une paire de discothèques et je fus frappé par la manière dont les gens entraient dans la musique, et ça se passait d'une façon totalement différente de ce à quoi je m'étais attendu. Je remarquais que les gens étaient bien dans la musique vers la fin d'un disque et d'un coup tout retombait pour une raison mystérieuse. Alors un nouveau disque arrivait ou encore deux disques en même temps. Bon Dieu, me suis-je dit, si les gens peuvent décrocher de la musique comme ça, alors il faut trouver une méthode pour les conduire à cette apogée qui survient à la fin du disque et pour les y maintenir, voire pour les amener encore plus haut. »[4] Comme le note Ulf Poschardt les premier DJs disco devaient constamment passer d'un disque à l'autre pour enchaîner les passages percussifs et créer ainsi une forme qui leur était propre. Le format court des disques rendait cela très difficile, pour « assembler une bande-son continue qui puisse durer toute la nuit sans détruire la dramaturgie de la soirée ».[5] L'utilisation d'un nouveau support, le maxi 45-tours se répand chez les DJs, il donne la possibilité de jouer des morceaux plus long et d'une qualité sonore meilleure que les 45-tours aux sillons rapprochés[6].

Une dizaine d'années plus loin, les musiques house et techno restent sur cette ligne un peu durcie et la font fuir avec à nouveau quelques petites idées et déplacements. À Détroit ou à Chicago, « Kraftwerk était plus important que Barry White[7] », l'influence de l'électro-pop avant-gardiste venue d'Europe se faisait sentir. Au Warehouse, un club de Chicago qui donnera son nom à la House Music[8], le DJ Frankie Knuckles, un vétéran de la période disco, adjoint à l'emploi de ses platines et de sa console de mixage ceux d'une boîte à rythme et d'un magnétophone quatre pistes. « Je prenais les morceaux existants, je changeais le tempo, j'ajoutais quelques boucles de percussion, tout cela afin d'augmenter leur emprise sur les danseurs[9]. » C'est l'usage détourné d'une petite machine tombée en

3. *Ibid.*, p. 113.
4. Cité par Ulf Poschardt, *ibid.,* p. 128.
5. *Ibid.*, p. 121.
6. « Les basses avaient un son plus rond, les charlestons étaient plus précises, les voix plus claires. Le perfectionnisme des producteurs rencontrait un medium qui faisait ressortir les moindres détails et qui rendait encore plus impressionnante l'expérience musicale vécue dans les clubs. » *Ibid.*, p. 130.
7. *Ibid.*, p. 260.
8. Comme pour le disco né dans les discothèques, c'est le lieu et son dispositif spécifique qui donne son nom à cette musique.
9. Cité par Bastien Gallet in *Le boucher du Prince Wen-Houai. Enquêtes sur les musiques électroniques.* Paris, Musica Falsa, 2002, p. 29.

désuétude faute d'utilisateur, un générateur de ligne de basse (TB 303) de la firme Roland qui ouvre sur l'Acid-House. Equipée de six filtres de résonance, la TB 303 permet de tordre et d'étirer les beat de la ligne de basse et d'en moduler les sons de façon quasiment infinie. C'est le son étrange que par inadvertance cette machine était capable de produire qui inspira le qualificatif « acid[10] » à ses initiateurs. Par l'intermédiaire de quelques passeurs, les maxi 45-tours de Acid-House Music se propagent en Europe et particulièrement en Angleterre. Si la House-Music naît aux États-Unis c'est en Europe, par l'ampleur du succès qu'elle y rencontre, qu'elle accède au statut de « phénomène de société ».

La fermeture des clubs à une heure relativement précoce contraint cette fois les organisateurs et le public à innover. Grâce à la possibilité qu'offre les boîtes vocales, les organisateurs donnent l'indication du lieu de la soirée au dernier moment, mettant les forces de police lorsqu'elles tentent d'intervenir, devant le fait accompli. Une fois la fête lancée il est en effet difficile de faire évacuer les ravers rassemblés sans risquer une émeute. Une autre astuce consiste pour les organisateurs à contourner la loi par la mise en place de soirées privés « pour membres seulement », ce qui leur évite de tomber sous le coup de la législation en vigueur pour les soirées publiques.

Fin 1989 les autorités britanniques ont comblé les lacunes de leur législation et ont mis en place des unités spéciales de police avec un équipement impressionnant pour prévenir le déroulement de toute rave illégale, marquant ainsi la fin d'une première vague de rave. Celle-ci fut marquée par les initiatives d'entrepreneurs audacieux qui n'hésitèrent pas à enfreindre la législation pour organiser des événements spectaculaires. Lors de leur campagne pour tenter d'infléchir le nouveau projet de législation, un de leurs arguments se résume dans ce constat que, conformément au credo Thatchérien, au bout du compte ils faisaient de l'argent. Les chroniqueurs de cette époque notent d'ailleurs que les emprunts et références au psychédélisme des sixties, notamment lors des fameux « summer of love » de 1988 et 1989 (en référence à celui de 1967 pour le mouvement hippie), étaient seulement visuelles et stylistiques[11]. La seconde vague de rave au début des années 90 marque un changement de registre et entre dans une configuration différente. Les groupes d'activistes qui l'initient reprennent la formule jamaïcaine du sound-system itinérant et l'idée du mouvement punk, DiY (Do it Yourself). Ils investissent le circuit des free-festivals qui réunit les communautés nomades qui prônent un mode de vie alternatif, dans la lignée du mouvement hippie et maintenant rejoint par une nouvelle génération, post-punk et squatters dont la vie marginale et urbaine est rendue très difficile par les restrictions et la récente politique conservatrice du gouvernement. Les raves sont gratuites car devant être accessibles à tous, ce qui a aussi l'avantage de rendre difficile la

10. En référence selon eux à l'acid-rock et non à la drogue très prisée également dans ces endroits.
11. « a smoke screen for pur hedonism » selon Matthew Collin. Cf. *Altered state. The story of ecstasy culture and acid house*, London, Serpent's Tail, 1997.

poursuite d'un organisateur puisqu'il n'y a pas de bénéficiaire déclaré. Leur musique est plus dure et plus rapide, leur style vestimentaire est militaire. L'hédonisme ne leur suffit pas, ils introduisent des éléments de politique et de spiritualité, une vision critique de leur environnement social et politique[12]. En mai 1992 le Avon Free Festival marque l'apogée de cette conjonction en réunissant plus de 40 000 personnes pendant trois jours. Les membres de Spiral Tribe, initiateurs de l'événement, sont arrêtés par la police. Le Criminal Justice Bill de 1994 viendra renforcer encore la législation pour prévenir ce type d'événement. Mais dès 1992 les membres de Spiral Tribe propagent leurs idées en France et initient le mouvement des free parties.

2 Des collectifs hybrides

Ne nous méprenons pas sur le sens de ce qui précède, la question n'est pas d'établir le disco comme étant la source de la techno. À travers cette brève mise en perspective nous voyons des associations d'éléments hétérogènes qui se stabilisent temporairement et composent des formes musicales. Ces formes changent d'identité, évoluent en fonction des éléments nouveaux qui entrent en relation avec elles. À partir des contraintes du dispositif nous voyons que des éléments, un support de fixation (le vinyle), un moyen de diffusion (les platines) et un opérateur (le DJ), qui étaient censés prolonger l'action des musiciens, en fait les débordent. Les intermédiaires dociles agissent maintenant pour leur propre compte. Ils ne se contentent pas de transmettre[13] de la musique, ils l'orientent dans une direction inattendue et contribuent à l'émergence de la forme disco au sein du dispositif « dance floor ». Le disco marque la convergence d'autres éléments comme l'affirmation et la célébration du corps, l'identité homosexuelle, un style musical qui met au premier plan la pulsation rythmique et binaire, une manière de se l'approprier, les thèmes du glamour etc. Puis le réseau s'étend, des éléments nouveaux viennent s'associer et mettrent en relation le disco avec quelque chose de plus vaste que ce collectif hybride de départ ; des livres qui commentent, des revues d'actualité, des productions musicales et des films. Le disco devient un genre musical et à mesure que d'autres éléments s'associent et modifient sa composition il devient la « bande son d'une époque ».

Quand émerge la house-music aux États-Unis, comme le disco, elle est étroitement liée aux minorités soumises aux discriminations sexuelles et raciales (gays,

12. Cf. Matthew Collin, *ibid*.
13. C'est le sens de la notion de médiation théorisée par Antoine Hennion, in *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993. Voir aussi Michel Callon et John Law, « L'irruption des non-humains dans les sciences humaines : quelques leçons tirées de la sociologie des sciences et des techniques », in *Les limites de la rationalité. Tome 2. Les figures du collectif*, Bénédicte Reynaud (dir.), Paris, La Découverte, 1997.

black, latinos) qui s'en emparent comme des espaces d'expressions[14]. La configuration est toute autre lorsqu'elle se propage en Angleterre. Le pays sort d'un des conflits sociaux les plus dur de son histoire[15], l'ambiance est morose, le hooliganisme fait des ravages. Un élément important intervient, la découverte conjointe de la prise d'ecstasy et de la danse durant des heures au son de l'Acid-House Music. Cet usage, qui est au départ le fait d'une minorité de « happy-few » qui l'ont expérimenté sur l'île d'Ibiza avant de le ramener à Londres, agit comme une sorte de catalyseur lorsqu'il se répand. Mais que seraient les « summers of love » de 1988 et 1989 sans les boîtes vocales, les téléphones mobiles, le réseau routier, les automobiles, les radios pirates ? « La question est la suivante : faut-il attribuer des buts, des intentions, des capacités stratégiques aux seuls acteurs humains, ou faut-il considérer que ces compétences sont distribuées dans des collectifs hybrides, les non-humains jouant un rôle ni plus ni moins actif que les autres éléments ? »[16] Le problème n'est pas de savoir si les boîtes vocales agissent, l'action est la propriété de ce collectif hybride particulier dont les éléments se trouvent tenir ensemble pour un certain temps avant que d'autres n'interviennent et ne changent leur configuration ; une nouvelle loi, des méthodes policières sophistiquées, des hélicoptères pour repérer les convois des « party-goers » en formation, etc. La forme musicale dépend du réseau d'éléments que son dispositif fait tenir. Les propriétés de la musique ne sont pas fixées une fois pour toutes, celles-ci évoluent selon la configuration des interactions et des éléments associés à un moment donné.[17] Les free parties qui apparaissent au début des années 90 en Angleterre puis se répandent en France et d'autres pays d'Europe sont différentes aussi bien sur le plan de la musique « elle-même » que sur celui de son mode d'appréciation, les éléments qui leur sont associés par les « techno-travellers » ont reconfiguré sa forme. C'est sur ce segment de la ligne, que nous avons effectué un travail de terrain réalisé avec des amateurs ayant pris part à ce

14. Cf. « L'idée de délivrance dans la house », in *DJ Culture*, *op. cit.*
15. En mars 1984 à l'annonce du projet de fermeture de nombreux puits de charbon, 180 000 mineurs entament une grève très dure qui durera un an, sans faire plier la bien nommée « dame de fer ». Dans deux de ses réalisations, « Acid Brass » et « History of the World », l'artiste anglais Jeremy Deller a voulu montrer les liens qui unissent deux formes musicales populaires comme les brass-band, fanfares populaires du XIX^e^ siècle, le plus souvent composées d'amateurs et liées à des corps de métiers (comme celui des mineurs dans le film *Brassed off* (*les virtuoses* en Français) et celle des soirées Acid-House. Aux luttes syndicales avec lesquelles les brass-band entretenaient des liens succède la désindustrialisation et le recul de l'État social sous Margaret Thatcher. Cf. Dominique Grass, « Acid Brass », in *Spam*, n° 2, [http ://s.p. a.m.free.fr/som_02.html]
16. Michel Callon et John Law, *op. cit.*, p. 111.
17. Comme le déplore pour sa part Derrick May, un pionnier de la techno américaine : « To me, the form and philosophy of it has nothing to do with what we originally intended it to be. », cité in *Generation Ecstasy*, Simon Reynolds, New York, Routledge, 1999, p. 71.

monde musical des free parties durant les années 90 jusqu'aux premières années 2000.

3 Une pratique amateur ?

Y a-t-il une exception franco-britannique des free parties ? Laurent Tessier, constate ainsi que « dans les autres pays européens, où la musique techno est pourtant tout aussi répandue, le développement des free parties reste limité et n'atteint à aucun moment le gigantesque « phénomène de société » que seules ont connu la Grande-Bretagne puis la France »[18] et que ceci n'a reçu aucune explication. Il se propose d'expliquer les agissements et les croyances des individus qui se rendent en free parties à partir d'un système de « bonnes raisons » par opposition aux explications qui mobilisent des grandes causes anthropologiques sur la fête et l'effervescence. Ainsi, les politiques d'interdictions auraient favorisé l'expansion des free parties en ayant comme effet pervers d'attirer le jeune public économiquement, par la gratuité et symboliquement, par leur imagerie rebelle. La démonstration s'appuie sur une mise en parallèle de la gestion des problèmes de toxicomanie dans ces deux pays par rapport à d'autres pays voisins comme l'Italie ou l'Allemagne, où la prise en charge médico-sociale passe avant la répression. Une politique de tolérance et de réduction de risques empêchant l'expansion de la clandestinité.

Si l'on ne peut qu'agréer à la volonté d'éviter une interprétation surplombante par un plaquage de grandes causes anthropologiques, il nous semble quelque peu réducteur de présenter comme un facteur unique du succès de ce type d'événement un contexte politique restrictif et un attrait symbolique et économique. Dans cette perspective il devient difficile de comprendre pourquoi tout ce déploiement d'énergie qui a conduit leurs protagonistes à organiser des événements, presser des disques, les distribuer, aménager des espaces de débats, monter des associations d'information et de prévention etc. C'est peut-être aller un peu trop vite en besogne que d'en faire un phénomène qui aurait en quelque sorte du succès par défaut.

D'autre part il est difficile de nier qu'une certaine dimension spirituelle, une mystique sauvage[19] s'exprime dans ces rassemblements qui ont du mal à se réaliser au sein d'un circuit officiel et structuré notamment pour des causes légales de durée d'une « party » ou d'occupation d'un site. Il ne s'agit pas de placer les free parties sous le signe d'une mystique mais simplement de constater que cer-

18. Laurent Tessier, « Musiques et fêtes techno : l'exception franco-britannique » in *Revue française de sociologie*, 2003, n° 44-1, pp. 63-91.
19. Comme le montre François Gauthier dans ses observations de terrain, et en s'appuyant également sur les travaux de Roger Bastide. Cf. « Consumation. La religiosité des raves », in *Religiologiques*, n° 24 : *Technoritualités. Religiosité rave*, Montréal, Uqam, 2001.

tains éléments de mystique et de spiritualité sont une ressource parmi d'autres, un point d'appui que mobilisent certains participants dans le sens qu'ils donnent à leur expérience. De même que des références aux idées des mouvements contestataires et musicaux des dernières décennies sont elles aussi bricolées pour former une sorte de « background » commun. Ajoutons alors que l'interprétation idéologique qui en fait un vaste mouvement de contestation laisse de côté ce simple fait que les free parties sont aussi un mouvement qui se place sous le signe de l'amateurisme au sens où c'est une possibilité pour toute bonne volonté de s'y investir et de participer en tant qu'organisateur, musicien, logisticien, etc. L'expression « underground » en ce sens dit aussi cela : ce qui intéresse les amateurs c'est de se réaliser dans la musique avant de réaliser du profit symbolique ou économique. Mais plus généralement, c'est un problème récurent de la sociologie que sa difficulté à prendre en compte l'objet musical dans l'analyse, n'y voyant de parade sociale et idéologie participative dont il faudrait expliquer les vrais causes. Cela implique qu'il faut mettre au centre de l'analyse les techniques, les médiations et dispositifs qui permettent de rendre compte de l'action de la musique et de ses modes d'appréciation[20].

L'appréciation de la musique doit-elle être rapportée à des intentions antérieures qui dirigent et organisent les sens, à des représentations qui déterminent la perception ? Nous nous servirons de la notion de prise[21] qui nous permettra de décrire les relations entre les hommes, la musique et ses objets en les prenant dans les deux sens : dans le sens d'avoir prise sur quelque chose, et dans le sens de donner prise à quelque chose. La notion de prise permet d'associer le niveau de l'engagement du corps, des sensations, du suivi des plis de la matière et les mises en mot, les élaborations de repères conventionnels. C'est en associant ces deux modalités – repères et plis – que s'élaborent la prise musicale et la « réussite » de la performance collective.

4 Un mode d'appréciation de la musique

Le terme d'appréciation renvoie à la formation d'une compétence collective à apprécier la techno en situation, selon des modalités et des critères partagés et discutés. Ce terme est préférable à celui de réception car ce dernier suppose que la musique soit par avance déterminée alors qu'il faut plutôt l'envisager comme l'ajustement progressif de l'écoute d'une musique de mieux en mieux appréciée et d'une musique sur une écoute en formation. Ceci au cours des épreuves répétées dont le dance floor constitue le principal dispositif d'appréciation. Ainsi, la relative indétermination ou plutôt la fluidité de la distinction des rôles, DJ, dan-

20. Comme nous y invite A. Hennion. Cf. Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Emilie Gomart, *Figures de l'amateur*, Paris, La Documentation française, 2000.
21. Développée par Christian Bessy et Francis Chateauraynaud in *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Métailié, 1995.

seurs, organisateurs, teufeurs[22], pour ce qui concerne les free parties, fait que la connaissance et la pratique du dance floor y apparaît comme une condition et une épreuve à passer pour être un bon DJ. B : « Et pour moi quelqu'un qui n'a jamais fait de grosses teufs, qui n'a jamais dansé au taquet devant le son, si il mixe… Même s'il mixe bien, je veux dire si il a une bonne technique, ça sera pas ça. » C'est le dance floor qui constitue le lieu de l'épreuve[23] au cours de laquelle émergent les qualités des éléments en présence, est évalué ce qu'il se passe, où s'élabore la prise collective. Le collectif rassemblé n'est pas la force cachée qui serait la vraie cause derrière le phénomène festif, c'est un repère. S : « Tu te reconnais dans la musique, alors forcément c'est une manière de baliser, d'avoir des repères aussi. Moi j'écoute cette musique aussi parce que j'aime être avec les gens qui écoutent cette musique là. » Ce n'est pas un pur jeu social d'identité, car si le collectif est le point de départ obligé[24] c'est en tant que point d'appui. Les autres sont souvent des initiateurs, qui guident et orientent. M : « le son il faut aller l'écouter, c'est un chemin. C'est un peu les gens qui t'aident aussi à ça, que tu rencontres, qui disent ' là ça va être bien, venez écouter" ». Les autres sont autant d'amplificateurs, de points de résonance, ou plutôt, autant de relais pour trouver ce point de résonance commun. O : « C'est sympa parce que tu ressens quelque chose, et tu sais que pour d'autres gens ça l'évoque aussi, ils trouvent aussi qu'il y a quelque chose de vraiment puissant, de vraiment bien dans ce son. » Le public, les autres, participent du plaisir pris avec la musique, comme une garantie qui valide les façons d'être affecté. O : « ça permet de se lâcher, tu te dis, tiens les autres se lâchent ils partent dans leur truc, ouais c'est cool. T'es avec les autres mais en même temps tu peux beaucoup plus faire vraiment ce que toi t'as envie de faire quand t'es tout seul, quand t'es tout seul tu te fais chier, alors que là y a les autres en même temps. » C'est aussi ce genre d'appui, ces éléments qui composent ce que l'on appelle l'ambiance, sans laquelle il n'y a pas de félicité. B : « la musique c'est très important. Mais après c'est toujours pareil, si t'as pas d'ambiance, la musique elle est nulle, tu te fais chier quoi. Si la musique est bien il y aura que les gens qui mixent un peu qui vont apprécier et rester écouter. » L'ambiance dépend d'un état d'esprit, des bonnes dispositions dans lesquelles les groupes en présence doivent se trouver. F : « Même si tu fais pas grand chose mais c'est dans l'état d'esprit que tu as. T'es plus positif, les autres le sentent, et plus il y a de gens qui sont dans un état d'esprit positif, plus la fête est réussie. » Les organisateurs doivent avoir aussi un bon état d'esprit et pouvoir s'impliquer dans le déroulement de la fête. Y : « si les gens qui ont posé le son font la gueule et attendent que les gens mettent l'ambiance c'est pas gagné. Ça part déjà de là quand même une soirée réussie ou non, après c'est la magie qui fait que les gens s'amusent bien après… Mais si tu as ces paramètres là tu as déjà

22. Participant, raver, clubber, etc.
23. Au sens de Luc Boltanski et Laurent Thévenot. Cf. *De la justification*, Paris, Gallimard, 1991.
24. Cf. les analyses d'Antoine Hennion, *ibid*.

de bonnes bases pour faire une bonne soirée, mais c'est pas garanti, parce que c'est les gens, ça dépend… » Point d'appui qui oriente l'écoute, le public est aussi une résultante quand émerge la prise collective. Celle-ci n'est pas mécaniquement déclenchée, si elle se produit elle donne la mesure de la réussite. Y : « Il faut que ce soit une osmose à la fin. C'est dans ces cas-là que tu peux arriver à faire des bonnes soirées, quand il y a des bonnes énergies dans la soirée, quand tout le monde balance des bonnes énergies, après voilà… ça fait un petit effet de tribu, je pense que c'est ça la force des free parties. »

Mais cette activité n'est pas un pur face à face danseurs/musique ou une interaction danseurs/DJ, elle s'appuie sur un ensemble d'éléments hétérogènes qui viennent la composer. Il n'y a pas que les humains, la bonne volonté ne suffit pas, la réussite dépend également de tout un appareillage technique, de l'installation dans un lieu, qui permettent de passer la soirée ou la nuit dans des conditions favorables. L : « Du son, des lights. Oui il faut absolument que ça soit chaleureux et les light c'est important. Des bonnes lumières ça t'empêchera de partir parce que tu en as marre. Parce que admettons qu'il y ait une soirée où il y a six ou sept DJ, il y en aura au moins un que tu n'aimes pas. Alors soit t'as prévu de faire un chill-out, un petit coin sympa avec des visuels où tu puisses quand même faire autre chose, parce que c'est pas une punition d'aller en teuf. Franchement il y a des teufs, il y a des organisateurs, c'est une punition. T'as un truc tout en longueur, poueing, poueing, comme ça, après tu t'en vas, pffouh, tout râpé. » Il y a bien sûr le système de sonorisation, le sound-system, c'est un élément important, l'objet de nombreuses discussions et attentions. Le sound-system désigne aussi bien le système de sonorisation que le collectif qui s'en empare, d'où peut-être aussi cet aspect totémique, mais c'est surtout un gros investissement financier[25]. « Poser du son » comme l'expression ne l'indique pas nécessite des efforts de coordination important, des bonnes connaissances techniques pour tout ce qui concerne les normes de câblages, les réglages des nombreux paramètres techniques de sonorisation selon la configuration du lieu, etc. Ce n'est pas comme brancher un poste chez soi sur le secteur, c'est toute une logistique à mettre en place. B : « parfois tu vas dans une salle de concert, en sortant tu as mal aux oreilles. (…) c'est sûr ça crache autant, mais ça sera pas la même chose, au niveau du son ça va te claquer dans les oreilles. Ça c'est un truc qui m'avait choquer au début, les gens qui avaient de l'expérience ils travaillaient avec les basses, la base du morceau était basée là-dessus, et le sound-system était basé sur les basses. »

25. Une des principales dispositions de la législation qui réglemente les free parties est d'ailleurs la saisie du matériel de sonorisation, en cas de non-déclaration.

5 Danser dans les plis

Il y a aussi tout un déroulement réglé à suivre, pour savoir gérer l'intensité, la faire monter progressivement, l'entretenir, ménager des temps de plus basse intensité, « redescendre », ceci tant au niveau de la soirée qu'au sein même d'un set de DJ. On ne joue pas n'importe quelle musique à n'importe quel moment. Y : « Parce qu'il faut que ça monte et que ça descende, tu vois, pour qu'il y ait cette transe. Il faut pas que les gens en arrivant se prennent du hard-core, parce que là il n'y a plus du tout de transe, c'est du hachage, c'est « tu prends ça dans ta gueule et voilà quoi. » Il y a, au niveau conventionnel des repères, un horizon d'attente[26], constitué par les expériences accumulées qui pré-disposent l'écoute et la façon d'apprécier la musique. S : « Quel que soit le style, même si c'est de la tribe ou des trucs comme ça, le mec il va faire des trucs qui vont te surprendre. Il fera des breaks quand il faudra en faire un, hop, faire repartir quand il faudra. » Mais on s'attend aussi à ne pas s'y attendre en quelque sorte, à être surpris[27]. Être en compréhension avec la musique suppose aussi, à coté des repères conventionnels, de suivre les plis. C'est dans cette capacité à faire tenir ensemble les repères et les plis qu'on trouve les passages, les voies d'accès aux prises collectives et individuelles. Comme le montrent Bessy et Chateauraynaud, en distinguant « les plis des corps des représentations ou des repères qui permettent de les objectiver on rend problématiques les opérations intermédiaires par lesquelles les personnes acquièrent de nouvelles dispositions. »[28] Ici en l'occurrence c'est sur le rapport à ce flux sonore et rythmique du mix que nous allons nous attarder. Nous avons abordé l'importance du public et de l'installation dans un lieu. Loin d'être anodins ils peuvent être déterminant, mais dans la mesure où ces deux médiations remplissent leurs conditions, elles ont tendance à s'effacer et en s'effaçant à être tendues vers la relation DJ/musique-mix/danseurs-auditeurs. La notion de pli[29] permet de traiter de la perception, en distinguant les petites perceptions des grandes d'une part, et de traiter du processus qui relie les petites perceptions (qui sont de l'ordre de la présence au monde) aux grandes perceptions (qui sont de l'ordre de nos aperceptions conscientes).[30] Deleuze montre qu'il ne s'agit pas d'un processus basé sur un rapport des parties à un tout[31], d'une addition de parties homogènes, mais d'un rapport différentiel. Nous de-

26. Cf. H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
27. Si il n'y avait que des attentes selon Gombrich il n'y aurait pas de perception mais uniquement des projections. Cf. Ernst Gombrich, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1971.
28. *Op. cit.*, p. 246-247.
29. Tirée d'un livre de Gilles Deleuze pour construire le modèle de compétence de la prise, cf. Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.
30. « Chaque perception consciente implique cette infinité de petites perceptions qui la préparent, la composent ou la suivent. », *ibid.*, p. 116.
31. « Puisque le tout peut être aussi insensible que les parties, comme lorsque je *ne* saisis *pas* le bruit du moulin à eau auquel je suis trop accoutumé. », *ibid.*, p. 116.

vons comprendre « qu'une perception consciente se produit lorsque deux parties hétérogènes au moins entrent dans un rapport différentiel qui détermine une singularité.[32] Le pli est donc fondé sur un calcul différentiel. D'autre part Deleuze dans sa relecture de Leibniz, distingue le niveau psychologique du niveau physique dans la perception. « Les mécanismes physiques n'opèrent pas par différentielles, qui sont toujours des différentielles de la conscience, mais par communication et propagation du mouvement, 'comme les cercles qu'une pierre jetée fait naître dans l'eau' »[33] Le propre d'un organe récepteur est de contracter les vibrations qu'il reçoit. Il y a donc une grande différence entre la causalité physique extrinsèque qui va d'un corps à tous ceux dont il reçoit l'effet et la causalité psychique toujours intrinsèque. Même si elles sont inséparables comme deux moitiés, elles doivent être distinguées. Ce point est important car il nous permet de réfuter un implicite qui associe puissance sonore et effet de la musique comme si le premier déterminait le deuxième, alors que la puissance sonore est une médiation, une condition à ne pas détacher de la perception mais à ne pas confondre non plus. B : « Déjà si tu sens que la basse te fais vibrer tout ton pantalon et ton ventre, déjà là il y a moyen de faire. » D'autre part ceci nous permet d'envisager correctement ce que voulait dire S par « faire des breaks quand il en faudra (des moments de calme) », qui constitue le niveau conventionnel des repères et « des trucs qui vont te surprendre », qui se situe au niveau des plis qui émergent du contact avec la matière sonore. Le mix d'un DJ procède d'un enchaînement de disques pour les fondre les uns dans les autres et travailler cette forme continue, soit par superposition et tuilage (« fondu ») soit par rupture et passage rapide (« cut »). Dans cette forme continue l'unité de base est la boucle sonore et rythmique[34]. Le DJ les travaille en les assemblant et en les modulant à l'aide des effets dont il dispose pour qu'elles se répondent, émergent, disparaissent, passent du premier plan à l'arrière plan, ce qui compose une polyrythmie et une polyphonie au sens littéral. M : « Quand un DJ va avoir l'opportunité de faire un truc un peu spécial, il ne va pas hésiter. Il va tomber dessus, parce que je pense que ça peut tomber par hasard, le bon son qui va plaire aux gens. (…) il va faire un son comme ça un son comme ça, et puis le truc bien en fait il va apparaître dans le mélange de trois sons, avec tel effet, sur telle position, le truc auquel t'avais pas pensé quoi. Pour moi le bon DJ c'est quand il tombe là-dessus, donc il doit être attentif, quand il tombe sur ce truc bien, que pas mal de gens trouvent que c'est bien aussi, il le laisse. Surtout, il essaye de le faire durer. » C'est en suivant les petits plis que l'on trouve les grands plis, les traits principaux,

32. Soit le bruit de la mer : il faut que deux vagues au moins soient petit-perçus comme naissantes et hétérogènes pour qu'elles entrent dans un rapport capable de déterminer la perception d'une troisième, qui "excelle" sur les autres et devient consciente » (*ibid.*, p. 117.), « La "bonne forme" macroscopique dépend toujours de processus microscopiques ».
33. *Ibid.*, p. 129.
34. Il existe aussi un autre procédé en usant de machines, « le live », le principe est le même, même s'il comporte ses spécificités que nous ne pourrons pas aborder ici.

pendant que d'autres petits plis apparaissent et grandissent. C'est en associant les plis et les repères dont il dispose que le DJ consolide la prise. B : « le gars tu le vois il fait un break, tac tac, il regarde, ok, tout le monde est dedans, ping il relance le truc, et tu vois toute la masse qui repart. Tu vois bien quand tu as la magie un peu qui se transmet, tu vois toute la masse qui fait comme ça, tout le monde en même temps, là c'est que ça le fait. » Mais de plis en plis le DJ peut perdre ses repères. M : « des fois tu sens qu'il improvise un peu plus parce qu'il fait plus la différence entre des moments plus calmes et des grosses montées, il y a des fois où il est emporté dans son truc, il va faire moins de moments de break, des moments de calme tu vois. » Et le public lâche prise. Inversement un auditeur/danseur peut se perdre dans les plis ou ne pas y avoir accès et se reposer sur les repères les plus communs. G : « ceux qui découvrent la techno ils leur faut une grosse basse, des cymbales et voilà c'est parti. Au début tu cherches pas la finesse des sons tu cherches le bourrin, il faut que ça tape quoi. » Se perdre dans les plis peut résulter de l'action des drogues, celles-ci exacerbent les micro-perceptions avec lesquelles on devient sensible à des petits « on ne sait quoi », comme dit Henri Michaux. Perception moléculaire de très fines variations, d'infimes fluctuations « que, pour mieux observer, on est du reste peut-être occupé à visualiser »[35]. Quand Michaux dit que le seul état viable dans les drogues est la transe « qui les rend supérieures au lieu de brisantes et d'indéfiniment déroutantes »[36], il faut comprendre qu'elles ne valent que prises dans un ensemble de relations, dans un agencement propre, au risque d'exposer son consommateur à un pur régime d'emprise[37]. Le problème des drogues est que le plan de perception qu'elles construisent se défait au fur et à mesure de sa construction.[38] Sensible parce qu'insensible dit Michaux. « Si, devenu particulièrement sensible, on saisissait, au lieu du *la* du diapason, chacune des quatre cent trente-cinq vibrations doubles, dont il est le faisceau serré, ce serait davantage de sensibilité, mais on n'entendrait plus le *la*. »[39] Sans points d'appuis on peut être dérouté, le collectif des danseurs est là aussi pour qu'on se repose sur lui, autant que la musique

35. Henri Michaux, *L'infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 10.
36. *Ibid*., p. 211.
37. « L'arbitre 'moi', l'arbitre habituel et le meneur du jeu et des idées, celui qui décide et ordonne est sans forces. Ce sont maintenant les idées, les images, les impulsions qui ont force, qui ont pouvoir, qui ont prise sur lui, qui le modifient, et instantanément, dès leur apparition parfois fortuite. Il leur est "exposé" ». « Victimé ». *Op. cit*., p. 155.
38. G. Deleuze et F. Guattari font crédit à Michaux d'avoir expérimenté la causalité spécifique des drogues, alors que le discours sur la drogue « ne fait qu'agiter des généralités sur le plaisir et le malheur, sur les difficultés de communication, sur des causes qui viennent toujours d'ailleurs. On feint d'autant plus de compréhension pour un phénomène qu'on est incapable d'en saisir une causalité propre en extension. » Si la causalité spécifique n'est pas sans rapport avec des causalités plus générales dans son effectuation, elle ne s'explique pas du tout par celles-là. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 347.
39. *Op. cit*., p. 12.

cadre l'action de la drogue. B : « tu vas devant le son, tu sens pas encore ta montée, et t'as l'impression d'être super clair. Au bout de deux heures t'as l'impression d'être super clair, de comprendre les sons, tout va bien quoi. Tu t'en vas du son, tu comprends plus rien, t'es complètement à l'ouest, tu peux pas parler… Oui il faut gérer ça. De toute façon, c'est clair le son c'est un truc pour te reposer dessus ». C'est un problème difficile à aborder que celui des drogues, parce qu'il y a toujours des questions de morale et d'éthique qui lui sont liées, ainsi on court toujours le risque d'être pris dans l'alternative entre les « pro » et les « anti », d'être accusé de lier consommation de drogue et musique techno, alors que nous traitons des façons de faire des amateurs. Pour certains, la drogue permet de donner l'accès aux plis et de prendre un pli que l'on pourra retrouver sans l'aide d'artifices. G : « ce que je pensais c'est au début, la techno, t'écoutes, moi j'ai plein de potes qui n'ont jamais rien pris dessus. À force d'entendre de la techno ils feront la différence entre le son qu'il y aura en teuf et une autre techno. Au début tu y vas tu ne sais pas trop ce que c'est, tu prends tes produits, tu sens que ça te fait certains effets, après ces effets tu les as en moindre parce que t'es net mais tu peux les ressentir quand même : "ah là il fait une bonne montée". Tu peux te le dire, même si t'es net tu te le dis, parce que ton oreille elle est formatée. » On peut prendre le pli sans l'aide des drogues ou avec, les cas de figure sont multiples. Dans le second cas, il ne faut pas nier les dangers propres aux drogues, le pliage peut conduire à un point de rupture « dont la trace sera liée à l'intensité. »[40]

Il y a différents modes de présence à la situation, présence réflexive d'une attention à soi, aux autres, à la situation ou présence de soi à la musique, de la musique à soi. On va « dans le son », au contact du son et des autres, on « en ressort » pour se reposer, discuter avec ses amis. Aller dans le son, c'est toujours un contact, c'est se laisser toucher par ce que l'on touche. À la fois cause et effet, c'est donc aussi être proche de l'emprise, du rapport de possession, faire corps avec la musique, avec le corps des danseurs. On ne danse pas tout seul dans sa bulle, ou plutôt on danse tout seul mais on danse aussi avec cent personnes. On ne parle pas, mais ça ne veut pas dire qu'on ne communique pas. Les corps communiquent, suivent les plis, se coordonnent ou non dans les grands plis. Le DJ suit ou oriente.

Nous aboutissons ainsi à une conception de la fête techno comme performance collective, dont le résultat n'est pas donné à priori. Une performance qui s'appuie sur des dispositifs, des techniques collectives, des entraînements corporels au cours d'épreuves répétées pour trouver les bonnes prises. Celles-ci émergent des interactions entre les corps et les dispositifs, en associant des repères qui doivent être communs et des plis que l'on suit pour trouver des voies de passages qui mènent à la réussite d'une soirée.

40. Pour reprendre une expression de Christian Bessy et Francis Chateauraynaud à propos d'autres pliages. *Op. cit.*, p. 290.

Conclusion

En suivant succinctement le procès de configuration de formes musicales comme le disco, la house ou la techno et la façon dont ils tiennent pour un certain temps selon les éléments hétérogènes qu'ils associent, avant que d'autres éléments viennent les faire changer, nous avons tenter de présenter une méthode qui puisse aborder la description de ces multiples occurrences que l'on regroupe généralement par le terme techno et qui au bout du compte pose plus de problèmes qu'il n'en résout. Le dance floor comme dispositif nous a servi de fil conducteur entre cette première partie et la deuxième dans laquelle nous avons tenté de cerner cette situation et l'épreuve qu'elle constitue, au sein d'une free-party. C'est-à-dire non pas une donnée de départ à interpréter ou à expliquer mais le résultat d'un effort collectif.