



HAL
open science

Le corps oreille. Une approche anthropologique sensuelle des musiques électroniques

Anne-Sophie Sayeux

► **To cite this version:**

Anne-Sophie Sayeux. Le corps oreille. Une approche anthropologique sensuelle des musiques électroniques. Communications [EHESS], 2010, 86, pp.229-246. hal-00872217

HAL Id: hal-00872217

<https://hal.science/hal-00872217>

Submitted on 11 Oct 2013

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.

LE CORPS OREILLE

Une approche anthropologique sensuelle des musiques électroniques

« Par où commencer ? Quel est le premier souvenir ? Si je ferme les yeux, je sens mes oreilles frémir. »

Laurent Garnier, David Brun Lambert, **Electrochoc**, p. 9

Si l'on veut rentrer dans ce son et en être totalement pénétré, c'est le corps entier, des poils aux viscères, qui est tenu d'être oreille. Car il s'agit ici d'une autre perception des sons qui permet leur matérialisation et leur classification selon des critères d'emprise sur le corps. Je la nommerai « sens vibratoire ». En essayant « de déterminer la signification et l'importance de chacun des sens dans la construction de la réalité (telle qu'elle est définie par la culture) » (Howes : 1990 : 7), on peut établir grâce au terrain un *sensorium* particulier où « l'ouïe vibratoire » est dominante.

Cette culture des musiques électroniques peut être envisagée comme étant « autre » (*ibid.* 112), pour mieux en appréhender sa « carte des sens » (*ibid.* 101). C'est ainsi qu'il m'a fallu « apprendre à voir, à entendre, à toucher, à goûter, à sentir soit au-delà, soit en deçà de nos facultés normales, en accord avec la place des différentes modalités, oculaire, auditive, gustative, etc., dans le sensorium de la culture étudiée. » (*ibid.* 112). C'est donc comme « culture » extérieure à la mienne que j'ai abordé la musique électronique, pour mieux la comprendre de l'intérieur, _ position classique de l'anthropologue bien difficile à maintenir lorsque l'objet fait partie de l'anthropologie du proche _ . En oubliant un instant comment notre société occidentale perçoit la musique, il faut tenter de comprendre comment cette « culture » pense et dit percevoir ce son électronique. Il s'agit finalement de dépasser les normes sociales de l'écoute, pour expliciter cette musique, désignée comme étant « déviante » par les personnes extérieures (Becker : 1985). En effet, combien de commentaires émis par le public profane sont orientés vers le caractère à priori inaudible ou non harmonique de ces sons, qui seraient alors classés en dehors de musiques dites plus « respectables » ou de « bon goût » ? D'ailleurs les polémiques suscitées par l'installation de teknivalssur des communes peuvent sans doute être pensées comme étant un des symptômes de cette qualification sociale. Ainsi cette musique, que l'on pourrait envisager comme « art populaire » (Shusterman : 91 : 101) souffre d'une exclusion basée d'une part sur le « jugement inesthétique » (*ibid.*), et d'autre part sur l'usage de drogues que feraient son public et ses artistes. Mais ce n'est pas un phénomène nouveau. On pense notamment à Becker qui a bien décrit ce processus à propos des musiciens de jazz (1985), ou encore à Shusterman (1991) en ce qui concerne le Rock'n'Roll ou le Rap.

Dans le cadre de ce texte, je me suis attachée au courant musical particulier de la Tekno, qui est l'une des nombreuses composantes des musiques électroniques. Elle comprend la *Jungle*, le *Breakbeat*, l'*Hardtek* et la *Drum&Bass*. Ces styles ont tous en commun un rythme très rapide et puissant, une forte densité sonore, avec une utilisation particulière des basses fréquences qui ont un effet singulier sur le corps, comme nous le verrons dans ce texte. Ces musiques sont jouées en Free Party, Teknival et en club, elles ont rythmé les Free Party jusqu'aux années 2001 au moins. Ces styles permettent donc de mettre en exergue le « sens vibratoire » que je vais détailler dans

cet écrit. Pour cet article, les données ethnographiques ont été recueillies essentiellement en club. En tout premier lieu, c'est ma « sensation participante » (Jackson : 2006 : 93) qui a donné corps à ce texte. Mon expérience corporelle m'a aidée à saisir *comment on sent* cette musique. Ces données ont été recueillies non seulement auprès de divers publics mais aussi chez les artistes et organisateurs. Elles ont été enrichies de quelques entretiens effectués dans des réseaux d'interconnaissance. J'ai souhaité réaliser cette approche des musiques électroniques en adoptant la méthodologie de Jackson : « anthropologie sensuelle » (*ibid.* 96), c'est-à-dire « la capacité de ressentir, de partager et de comprendre avec empathie les sensations et les sentiments des personnes qui nous entourent sans imposer un cadre théorique préexistant. ». On examinera donc cette écoute, qui n'a rien à voir avec l'oreille, pour découvrir comment une sensualité urbaine a pu générer cette musique. On suivra ensuite le chemin de la danse tekno, interrogeant alors la *préhension acoustique*, à travers ses effets sur le corps. Ceci nous conduira à questionner l'usage du phénomène de transe dans la tekno, puis à décrire les usages de drogues. Enfin, nous tenterons de donner une définition plus fixée, mais évolutive, de ce sens vibratoire.

Sources urbaines

Débuts de l'Électro

La musique électronique, dite *électro*, est riche de nombreux courants qui peuvent aller d'un genre apaisant, planant (ex. : *ambient*, *trip hop*, ...) à un son beaucoup plus radical et vibrant (*Hardtek*, *Drum&Bass*). Son histoire prend source au milieu des années soixante dix, notamment grâce au groupe allemand Kraftwerk (traduction : centrale électrique) qui, dès 1974, expérimente de nouvelles formes de musiques électroniques, faite de samples, de synthétiseurs, de boîtes à rythmes, et de voix synthétisées mis en boucles sonores. Lors des concerts, la vidéo et la recherche esthétique, mises en avant, créent une signature visuelle très forte. Cette forme musicale, définie comme industrielle, est profondément influencée par son lieu d'implantation : la Ruhr, région fortement industrialisée de l'ouest de l'Allemagne. Ceci est sans doute à la source de la thématique principale de Kraftwerk tournant autour de l'homme-machine. Ces sons électroniques, ces voix robotiques et une posture corporelle très statique des quatre musiciens, tous physiquement semblables, les classèrent comme ayant une ambiance froide : « coldwave ». « Wir sind die Roboter. Wir funktionieren automatik. Jetzt wollen wir tanzen mechanik » chantent Kraftwerk dans la chanson Die Roboter. Cette phrase pourrait résumer toute la philosophie de ces artistes. Du Düsseldorf de Kraftwerk à Détroit, aux USA, la musique électronique voyage. Elle est sans cesse réinterprétée, et s'implante particulièrement en occident, dans les villes les plus industrialisées. Dix ans après, la *Jungle* hurle dans les clubs londoniens, et en 1995 au *Blue Note*, fameuse boîte de jazz, jaillissent les premiers sons de la Drum and Bass (DnB). Sa spécificité est d'être structurée autour des très basses fréquences ayant comme particularité de faire vibrer le corps.

Corps urbains

Ce rapide détour est nécessaire pour mettre en avant l'implantation et le développement de ce son dans des régions occidentales éminemment industrialisées.

Celui-ci n'aurait pu naître autre part que dans de gros centres urbains, car cette rythmique citadine imposée par le travail et les déplacements a bien inspiré *Kraftwerk*, mais elle résonne aussi d'un sensorium commun construit autour de la culture ouvrière et de ses corps laborieux. Comment, en écoutant aujourd'hui encore ces tonalités, ne pas penser à ces paysages sonores industriels ? Est-ce parce le corps est entouré d'urbanité qu'il est réceptif à cette musique particulière ? Nous pensons que la vie en milieu urbain crée une matrice sensorielle particulière : « Le citoyen perçoit son environnement à travers le monde sonore dans lequel il vit. » (Rouilleau-Berger : 2004 : 91). Les sons des moteurs, des passants, le martèlement des travaux ainsi que le rythme des déplacements, les odeurs, les couleurs grises, métalliques, et les lumières bercent les habitants dès leur plus jeunes âge. Cette imprégnation sensorielle serait alors le terreau sur lequel ont pu pousser des genres telles que les musiques électroniques. Ces dispositions sensorielles et affectives ont sans doute permis à ces formes musicales de percer dans les grands centres urbains, pour ensuite s'étendre à la périphérie : « Le rapprochement de cette perception urbaine avec celle de la musique par les *ravers* semble évident. On peut aussi y ajouter la surstimulation de la perception de signes qu'offre la ville, entre panneaux de circulation, vitrines, enseignes de magasins, et autres objets signifiants, l'œil doit opérer un choix, de la même manière qu'à l'audition de la techno, où tout partie à la base est placée sur le même plan. » (Kosmicky : 1999 : 8).

« Fields of joy »

Habillé de vêtements et chaussures confortables, pour pouvoir danser en étant à l'aise, on se donne bien souvent rendez-vous quelques heures avant chez l'un ou l'autre, car on part rarement seul en soirée Tekno (Colombié, Lalam : 2002 : 205). Là, on se retrouve à discuter de la programmation, en buvant quelques verres et en partageant bien souvent ses souvenirs de soirées fabuleuses, tant au point de vue musical que dans la prise de plaisir. Comme dans beaucoup de fêtes, chacun s'organise pour partir, la forme du co-voiturages étant la plus courante, et la route commence.

La claque et le gros : une préhension acoustique

Une bonne soirée est due en grande partie à la qualité et la quantité de son. Bien souvent, on pouvait lire sur les flyers des free-party cet argument attractif : 7 KW, 10 KW ou encore 20 KW de son. Bien entendu, plus le nombre de Kilo Watts est élevé, plus le son aura de l'effet. De nombreux sound-system estimaient, dans les années glorieuses de free-party (de 1992-2001 pour la France), que le son était en quelque sorte indépendant de l'artiste : il devait avoir sa propre existence et ne jamais s'arrêter. La culture des free-party et de certains courants musicaux (DnB, Hardtek, Tekno, ...) est basée sur le son. Les individus sont mis à son service pour continuer à le faire vivre, indépendamment d'eux. C'est pourquoi il est essentiel de comprendre comment le son est envisagé par les habitués.

Arrivé à la soirée, on inspecte les lieux : si l'on est en salle, un coup d'œil est jeté sur la hauteur de plafond, influant sur la dispersion acoustique : plus le plafond est bas, plus la musique « claque » : « *Quand tu prends une claque, t'es sur le parcours de la main. Avec le son c'est pareil, c'est la collision qu'il y a entre ton corps et le son*

quoi!» (Diego). Ensuite, c'est une rapide inspection du « son ». On regarde le placement, la qualité et le nombre des haut-parleurs. Cela peut varier de quelques amplis en salle, à un véritable mur de plusieurs mètres, quand des sound-system se mettent en commun, aux périphéries urbaines ou en sites naturels. Plus ils seront nombreux, plus on se doute que le son va « *envoyer du gros* ». Les aspects matériels appréciés, on sent l'ambiance : le public semble-t-il être fait de connaisseurs ? Quelle est la moyenne d'âge ? Retrouve-t-on des visages connus ? Sont-ils souriants ? Ces premières appréciations permettent de se projeter dans la soirée en estimant, selon ces critères, si le son sera de bonne qualité et la foule réactive aux jeux des artistes. On entend les premiers rythmes, impatient de s'approcher du son, surtout pour ceux qui ont pris des produits auparavant. Lorsque la soirée se déroule à l'intérieur, on trépigne dans la file d'attente. Les flyers sont distribués pour inciter à se rendre aux prochains événements musicaux. On échange quelques plaisanteries avec ses voisins, tandis que la salle semble vibrer au son des basses. Arrivés à l'intérieur, on échange quelques regards avec ses complices, et, si le son « claque » ou « envoie du gros », on commence à le ressentir.

ENVOYER DU GROS :

- *C'est quoi envoyer du gros ?*

Diego - La masse sonore est assez conséquente

- *Comment tu sens que ça envoie du gros ?*

D - On est sur un très bon rythme, entre 160 et 180 bpm, c'est heu, t'es dans le feu de l'action, quand ça envoie du gros. La masse sonore est conséquente. Il y a plus de temps mort. Le flux, oui c'est ça, le flux musical est à son apothéose. C'est pas pour les tapettes !

- *C'est comme si t'étais entouré du son ?*

D - Par exemple tel DJ envoie du gros, ça veut dire que dans son set, il n'y a pas de baisse de régime : quand il commence à monter, après il plafonne sur un rythme bien au taquet. Par exemple Noisia, il envoie du gros, par contre Elisa Do Brazil, ça c'est de la musique pour tapette quoi.

- *Radiobomb, EdRush ?*

D - Oui ça ça envoie du gros : KAFRA par exemple, ça envoie du gros, Interlope ...

- *Évidemment !*

D - Dual Snake, Rimshot : Il a une manière de faire de la musique sans concession. C'est comme si t'étais en moto, ou au volant d'une Porsche et t'es en Allemagne, sans limitation de vitesse, tu vas pas t'amuser à rouler à 110 Km/h, WillyMan (décédé), lui il envoyait du gros !

- *Qu'est-ce que tu ressens ?*

D - C'est subjectif, tu ressens pas. Par contre quand ça claque c'est au niveau du corps : c'est comme si tu prenais un camion en pleine face, parce que 10 KW en sorti d'ampli sur du John Meyer c'est énoooooorme !

- *Donc en fait : c'est du gros c'est une appréciation sur l'esthétique ?*

D - C'est une appréciation esthétique sur la prestation de l'artiste.

- *Donc quand c'est du gros tu sais qu'au niveau de ton corps tu vas ressentir quelque chose ?*

D - Ah oui oui oui !!! Tu es sûr de passer une bonne soirée. Au niveau du rythme, une fois que tu as grimpé, tu redescends pas, t'y restes. Et tu peux pas grimper non plus parce que ça devient inaudible, tu peux plus danser ça devient de la musique industrielle

- *Tu peux plus faire la « marcia » ?*

D - Non, c'est que tu es pas pris par la musique au même niveau. Quand ça envoie du gros, la promenade de randonnée champêtre devient l'UTMB (Ultra-Trail du Mont Blanc) !

- *Donc ça décuple tes sensations ?*

D - Non pas forcément ça dépend de ce que tu as pris ...
 - *Pourquoi t'aimes ça ?*
D - Je sais pas pourquoi ... parce que si le mec envoie du gros ... pffff ... parce que quand tu prends ça dans la face, à la place de prendre une kangoo, tu prends un autobus ! C'est enveloppant.
 - *T'as l'impression que le son occupe l'espace ?*
D- Quand c'est du gros oui, quand c'est pas pouët pouët. Un autre qui envoie du très gros c'est Praxis, un allemand, ou Tech Itch, un anglais.
 - *Mais si tu prends un autobus sur la gueule, ça te fait mal ou ça te fait plaisir ?*
D - Ah mais c'est super !
 - *Mais pourquoi c'est super, ça te touche ?*
D - Tu le sens beaucoup là (il tape sur ses poumons) parce que le son remplit le vide. Les basses fréquences viennent vers toi et tu fais obstacle au son avec ton corps. Plus ça envoie du gros, plus l'impact avec ton corps et la matière sonore est importante. Et ça c'est bon !
 - *Ça te procure une sensation corporelle agréable ?*
D - Oui. Et puis parce que si t'aimes la musique, le rythme ... Moi j'ai des potes, quand il y avait du gros gros son, 25 KW, tu voyais les cheveux, ils bougeaient quoi !

Dans cet extrait d'entretien, nous trouvons l'idée d'une « matérialisation du son ». C'est assurément une façon bien particulière d'apprécier la musique, qui dépasse la simple sphère auditive (au sens strict du terme) et esthétique. Un premier constat : le corps est intégralement mobilisé dans ses perceptions et dans l'« écoute du son ». En effet, on peut noter ici deux critères d'appréciation de cette matière sonore : lorsque « ça claque » et lorsque « ça envoie du gros ». « Ça claque », d'après nos entretiens, lorsqu'il y a une percussion entre son corps et le souffle sonore. C'est aussi une utilisation optimisée du matériel (les basses) par l'artiste qui réussit alors à « envoyer » des sons efficaces « qui restent gravés dans la tête » (Sylvain). C'est une sensation brève _ mais qui peut être répétitive _ d'un corps mis en branle. Le second caractère existant dans cette classification est « le gros son ». Ici, on s'appuie sur la densité sonore lors d'un morceau : tous les espaces phoniques doivent être occupés, il ne faut plus de blanc. Plusieurs boucles sonores sont donc assemblées et diffusées simultanément, et donnent une perception d'épaisseur, selon nos interlocuteurs. Ce son là arrive ainsi sur le corps, et le heurte pour le recouvrir. Il est dès lors entraîné par le souffle sonore, dans une vibration continue. Cet effet est si recherché par certains qu'ils n'hésitent pas à se coller contre les enceintes, laissant alors leur corps être totalement secoué. On peut même voir leur vêtements se gonfler d'air. Il va sans dire que cette habitude entraîne de fortes pertes de l'audition, preuve s'il en faut qu'on n'écoute pas qu'avec les oreilles !

La Marcia

Le plaisir qu'on va prendre est rarement immédiat si on n'est pas un amateur d'électro. Il passe par un « processus d'accommodement » (Sayeux : 2008 : 98) qui nécessite une grande écoute de ce qui se joue en soi. Ce sont des processus similaires à ceux décrits par Becker : « L'apprentissage de la technique » (1985 : 68) et « L'apprentissage des effets » (op.cit. 75). « *C'est comme si ton corps se souvient de la musique* » (Sylvain). Cette mémoire charnelle est mobilisée pour faire pénétrer la musique dans le corps, en le marquant définitivement comme l'a constaté intimement Phil Jackson : « cette expérience [la danse en club] d'autonomie et d'authenticité charnelle a envahi mon corps pour devenir partie intégrante de ma mémoire kinésique et affective [...] » (2006 : 99). Après la découverte des premiers rythmes, une période

de concentration, d'introspection s'engage, car ce que l'on cherche ici, c'est à « s'accorder ». Les basses pénètrent le corps en se fixant particulièrement sur l'estomac : « ça prend aux tripes ! » nous dit-on à chaque fois. D'autres auteurs ont relevé ces sensations, notamment Étienne Racine (2002 : 23-28,) qui parle de « rentrée en soi-même ». C'est bien là que se localisent les effets du son, au plus profond de sa chair. Nous ne sommes pas simplement dans la sphère des représentations : en utilisant cette expression, les interviewés marquent bien comment cette musique les pénètre corporellement. L'audition ici dépasse la simple sphère auditive : le corps entier vibre à la manière du tympan grâce au souffle envoyé par les enceintes. Il est surprenant d'ailleurs de sentir cette puissance sonore. Ma dernière expérience de terrain, dans un club parisien, m'a fait à nouveau vibrer le corps. Ainsi, dès que l'artiste jouait sur les sons des (infra)basses, les poils de mes bras, le bas de mon pantalon, mon larynx, mes poumons et mon estomac vibraient en rythme. C'est ce *sens vibratoire* qui met en mouvement le corps, et l'emporte dans ce qu'un de mes interlocuteurs (italien) nomme la *Marcia* : la marche. Selon lui, l'artiste nous emmène sur un chemin (la musique) que l'on va suivre. Il vient vers nous et nous tend la main pour nous entraîner dans sa « promenade ». On s'adaptera alors aux irrégularités du sol, aux virages, aux ralentissements ou accélérations. La comparaison est très commode pour comprendre comment le corps se met en branle : l'hyper-concentration du début permet *d'écouter son corps écouter le son*. Lorsque le rythme est bien « installé » en soi, c'est que l'on a réussi à saisir la main du DJ. À ce moment là, il n'y a plus qu'à se laisser guider.

La danse débute ainsi avec une particularité similaire à la marche quotidienne. De même que l'on ne réfléchit pas à mettre un pied devant l'autre pour avancer, ici on ne prémédite pas sa gestuelle. Dans le mouvement des corps, il n'y a aucune chorégraphie pensée et volontairement impulsée. C'est d'ailleurs flagrant quand on observe le public : dès que les basses arrivent, la majorité des corps des spectateurs faisant face au DJ, qui jusque là marquaient le rythme par de légères ondulations, se balancent alors énergiquement de gauche à droite (ou inversement). Toutefois, certains auditeurs restent, quant à eux, très fixes. Contrairement à la majorité, ceux-ci, même dans les périodes très intenses musicalement, oscillent à peine la tête. Pour les interviewés, ce n'est pas la beauté du geste qui compte mais bien l'adéquation entre le son et le corps qui est plaisir. C'est une expression corporelle pour soi : « *Quand tu dances, tu fais pas attention à tes gestes, tu regardes pas les autres, tu t'occupes que de toi* » (Diego). *Ne s'occuper que de soi* permet donc de mettre en place un « modèle interne » (Cadopi : 1992 : 158) généré par les expériences antérieures du *sens vibratoire*. C'est pourquoi il est plus aisé d'entrer dans la *Marcia* lorsque l'on a acquis une certaine routine de cette forme musicale. Ce fait n'est pas nouveau, Halbwachs l'a très bien analysé dans « La mémoire collective chez les musiciens » : « C'est que nous en saisissons tout de suite le rythme. Non point seulement parce qu'il est simple : mais notre oreille y retrouve des mouvements, une allure, un balancement qu'elle connaît déjà et qui lui est presque familier » (1938 : 146). Ce mouvement est aussi facilité par les images qui peuvent être diffusées par le VJ (vidéo-jockey) sur des écrans géants. Prenons comme exemple un des styles les plus connus et caractéristiques dans ce mouvement : les jeux de formes géométriques noires et blanches sur lesquels jouent les SpiralTribe. Les images défilent à une vitesse soutenue et hypnotique. Elles permettent de se concentrer sur le rythme, voire de devenir le rythme. À ces projections peuvent s'ajouter des jeux de stroboscopes, ou encore des installations plastiques qui jouent elles aussi avec les perceptions, donnant l'impression d'être

penché. C'est sans cesse un jeu d'équilibre et de déséquilibre qui se produit là. Tout est fait pour être en rupture avec le quotidien, en dehors du temps. Les repères habituels sont généralement gommés lorsque l'on est à l'intérieur (salle/ hangar/ usine désaffectée), et effacés au mieux lorsque l'on est en plein air. Ce n'est finalement que la lumière du jour qui rappellera quelque notion du temps. C'est bien une « expérience de perception totale » (Lefèvre : 1992 : 107), c'est-à-dire un phénomène qui transporte entièrement l'individu en jouant avec ses perceptions. On peut alors questionner ce mouvement par rapport au phénomène de transe.

Transe et techno ? Ni diable, ni dieu.

Certains auteurs lient les effets que la musique tekno a sur les individus au phénomène de transe. Toutefois, la question mérite d'être nuancée. En effet, d'après mes observations de terrain et entretiens, je rejoins plutôt l'approche de Gilbert Rouget. D'une part, la transe ne peut être obtenue que par des « phases successives » (1990 : 88) qu'il nomme : « préparation, déclenchement, plénitude, résolution » (*ibid.*). En dehors des cas où il y a consommation effective de drogue, on ne peut pas envisager d'un point de vue anthropologique qu'il y ait une réelle *préparation* à la transe, ni de *résolution*, c'est-à-dire une sortie de la transe. D'autre part, il considère que le rythme ne déclenche la transe que si *au préalable* les individus décrètent qu'ils rentreront en transe : « La musique peut certes sensibiliser un sujet à l'appel de la possession et concourir ainsi à l'éveil de sa vocation, elle n'en est pas pour autant responsable des troubles qu'il encourt et qui le détermineront à s'engager dans cette voix » (*op.cit.* 143). Il modère d'ailleurs ce rapprochement entre rythmes soutenus et entrée en transe en décrivant de nombreux exemples où celle-ci débute paradoxalement lorsque la musique s'apaise, voire s'arrête. Il critique ainsi certains rapprochements trop rapides entre rythme et transe : « Nul ne songerait d'ailleurs à faire le lien entre le creux de la musique et l'entrée en transe. L'inverse, au contraire, paraît tout à fait normal, et si la transe se produit au moment où la musique est à son paroxysme, personne ne manque de faire le rapprochement entre les deux. C'est ce qui s'est le plus souvent fait et c'est ce qui explique qu'on ait si souvent vu, très abusivement, dans la musique le ressort même de l'entrée en transe. » (*op.cit.* 175). Une des spécificités de la transe, relevé par Rouget, Bastide (2003) et Heusch (2006) est que celle-ci produit un changement d'identité sur les individus. Il semblerait qu'aucun des auteurs ayant fait le rapprochement entre musique tekno et transe ne fasse cas de cela. Certes, les musiques actuelles engendrent bien souvent un enthousiasme débordant du public, ce que Rouget relève par rapport à la musique Pop. Mais il conclut sur ce point en demandant à nouveau de ne pas systématiser violence du niveau sonore des batteries et entrée en transe. (*op.cit.* 333). Luc de Heusch (2006) s'interroge à son tour sur ce rapport entre musiques actuelles et transe, dans le cadre des « Transes profanes » (*op.cit.* 120). Il note qu'il peut en effet se produire une « crise violente proche de l'hystérie et de la transe » (*op.cit.* 121) lors de concerts de certains chanteurs. Il continue son propos en se focalisant sur la musique tekno qui engendre un « comportement des participants (...) des plus étranges » (*op.cit.*). En effet, écrit-il, « Les deux sexes sont manifestement au bord de la transe ; celle-ci est provoquée très souvent par une drogue chimique, *l'ecstasy*, qui intensifie l'excitation ambiante » (*op.cit.*). Mais, en s'appuyant sur l'analyse de Anne-Marie Green, il rejette ces rapprochements entre transe et tekno, notant qu'on ne retrouve dans ce phénomène aucune des formes de transe qu'il a étudiées. « Transe sans dieu, possession sans amour, quand bien même l'état d'euphorie produit conduirait à des

rapprochements sensuels. Il manque à cette recherche une croyance collective sans laquelle il n'y a ni chamanisme, ni possession, ni mysticisme. Il est difficile de voir dans ces séances « techno » une manifestation politique. Aucun leader susceptible de donner un sens collectif à cette quête, pas plus qu'aucun prêtre. Ni diable, ni dieu. » (*op.cit.*). Ne serait-il pas plus aisé alors de rejoindre Gilbert Rouget lorsqu'il écrit, à propos de la danse : « La danse est toujours, au moins en partie, et en dépit parfois des apparences, plaisir de la danse, plaisir de jouer avec son corps. Non figurative, elle est pure dépense physique. En ce sens, elle est déjà libération, catharsis. » (1990 : 227). En effet, les auditeurs de la musique tekno dansent pour leur plaisir individuel, se détachant de la foule, en étant attentifs à leur corps et la musique qui ne font plus qu'un. « *Tu rentres en transe ... Je sais pas ... quand t'es pas chargé* (quand tu n'as pas pris de drogue) *en tous cas non. Quand t'as pris des trucs, ouais, enfin c'est pas vraiment de la transe, t'as pris de la dope quoi !* » (Diego). Ainsi, plutôt que d'analyser le rapport entre auditeurs et tekno sous forme de transe, ne serait-il pas plus aisé de présenter ce phénomène comme un *plaisir passionnel*, ce qui permettrait de comprendre l'union entre la musique, le corps et les sens, voire le vertige (l'ilinx de Caillois), en se dégageant de tout aspect divin ? « On ne tombe en transe que lorsqu'on entend la musique de son dieu (...) » nous dit Bastide (2003 : 119).

« *Et tu parles de drogue ?* »

La recherche de plaisir est sans doute la motivation première qui pousse les individus vers la musique tekno. Celui-ci peut augmenter grâce à l'usage de produits stupéfiants. Cela n'est ni anecdotique, ni systématique chez les auditeurs de musiques actuelles en général, et d'électronique en particulier. C'est une pratique normalisée d'après mes observations de terrains : il n'y a pas eu une seule soirée où l'on ne m'ait ouvertement proposé, ou même demandé, des *produits*. Dès l'introduction du texte de Phil Jackson portant sur l'ethnographie sensuelle du clubbing on peut lire : « Toutes ces drogues [cocaïne, amphétamines, herbe, LSD] ont contribué, chacune à leur façon, à l'émergence de nouveaux rythmes et de nouveaux styles de danses, à la création d'espaces sociaux différents et à l'exploration de nouvelles expériences sensuelles. » (2006 : 97). Les drogues sont si indissociables de ces mouvements que la question « *Tu parles de drogues ?* » arrive quelques minutes à peine après le début de mes entretiens. J'aborderais ici les usages dopants et d'amplificateurs sensoriels de ces produits. Dans la plupart des cas, l'utilisation de ceux-ci est « contrôlée » (Decorte : 2002 : 50-51). Elle renforce les liens avec ceux qui partagent ces mêmes sensations, générant ainsi une mémoire festive collective. Certains cependant n'arrivent pas à gérer si sereinement cette consommation qui, dès lors, deviendra quotidienne pour eux, en dehors des temps festifs, et désocialisante (*op.cit.*).

Trois objectifs sont cités pour argumenter sa consommation : le premier est de « tenir » toute la soirée ou pendant les quelques jours du teknival. Le second porte sur la recherche de modifications et d'amplifications sensorielles. Le troisième enfin sert à la « descente », c'est-à-dire annihiler les effets excitants des précédents produits. La cocaïne ou le speed, qui amènent une certaine stimulation et nervosité générale, sont préférés pour les soirées à l'intérieur, car les effets oscillent entre une demi-heure renouvelable à quelques heures. Pour décupler les sensations dues à la musique, on s'oriente vers certains psychotropes tels que le *LSD* ou encore les *champignons hallucinogènes* connus entre autre pour amplifier les sensations, et l'*ecstasy* (MDMA) qui « facilite l'expression des émotions, des sentiments, des impressions les plus fugaces et

les plus légères. » (Nouvel : 2009 : 245). Pour mes interlocuteurs, l'ecstasy comme le LSD, sont consommés spécifiquement en tant qu'amplificateur sensoriel : « *Tu vois l'effet que ça te fait sur ton corps, cette musique, et ben imagines ce que c'est quand t'es sous ecsta !* » Maider. Comme le décrit si bien Pascal Nouvel (2009), la rencontre entre musique Tekno et ecstasy a été décisive à l'une comme à l'autre. Les effets *empathogènes* de celle-ci donne un sentiment de fusion avec les artistes, leurs musiques, le public et finalement eux-mêmes. Phil Jackson décrit des faits similaires (2006 : 100). Si l'on souhaite s'aider pour amoindrir les effets d'une prise, on peut utiliser des opiacés tel que la *rachacha* ou plus rarement l'héroïne, ou encore préférer le cannabis sous diverses formes.

Sens vibratoire et plaisir passionnel : quand le corps se fait oreille

Le sens vibratoire peut se définir d'une part grâce à la matérialisation du son que j'ai développé précédemment. Celle-ci se découpe donc en deux catégories. Quand « ça claque », c'est une percussion entre le corps et le son, qui frappe violemment celui-ci comme une puissante vague. Lorsque « ça envoie du gros », c'est une vibration continue qui rencontre le corps et le recouvre. Un son « épais » immerge les individus. Cette épaisseur est due au fait que tout l'espace sonore disponible est occupé par la musique, grâce à des nappes musicales qui se posent les unes les autres. L'autre caractéristique permettant de définir le sens vibratoire repose sur les tremblements que subit le corps. Selon son intensité, ceux-ci jouent plus ou moins fortement sur le corps. Ils passent de l'extérieur du corps à ses organes les plus profonds. C'est ainsi que le sens vibratoire peut commencer à jouer sur les vêtements, les poils, les cheveux pour ensuite s'attacher à tous les « vides » du corps. C'est-à-dire le larynx, les poumons, l'estomac. C'est ce que les interviewés nomment « les trippes ». Ce sens vibratoire engendre une représentation très organique et orgasmique du corps. Il est extrêmement recherché par les auditeurs ayant eu accès à une « formation sensorielle spécifique » (Detrez : 2002 : 97), car il génère un plaisir aussi intense qu'un violent rejet pour les non initiés. C'est bien là le cœur du *plaisir passionnel* éprouvé les individus lors de soirées tekno. Lorsque l'intégralité du corps devient un tympan gigantesque, que l'onde sonore le fait vibrer, le corps devient oreille et offre une écoute absolue de la musique.

Ces *champs de joie*, qu'EdRush a si bien nommé, où les sens sont dans tous les sens et dans tous les sons, permettent de quitter un instant ces habits du quotidien qui entravent la prise de conscience de soi, pour alors écouter non pas la musique, mais bien soi-même. C'est là sans doute ce « schisme socio-sensuel », décrit par Jackson, qui libère le corps d'une certaine oppression sociale : le « schisme socio-sensuel permettant à ceux et à celles qui le vivent de soustraire leur corps au mécanisme régulateur inconscient que constitue l'habitus et, ce faisant, de doter ce corps d'une autonomie viscérale » (2006 : 94), mais c'est aussi une « parenthèse ataraxique » (Sayeux : 2008 : 191) qui affranchit du temps quotidien.

En conclusion, _ qui devrait plutôt être envisagée comme une amorce, cette réflexion espère avoir témoigné de la place essentielle qu'occupent les sens dans le son électronique. Loin d'une musique d'écoute « passive », c'est par dessus tout une musique de danse, où l'organisme dans sa totalité est mobilisé dans cette écoute à la manière d'un corps-oreille. Dès lors, que nous apprend cette « culture » sur les sens ?