



HAL
open science

L'implémentation des musiques électroniques de danse et leurs agencements collectifs

Jean-Christophe Sevin

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Sevin. L'implémentation des musiques électroniques de danse et leurs agencements collectifs. Talia Bachir-Loopuyt / Sara Iglesias / Anna Langenbruch / Gesa zur Nieden. Musiques-contextes-savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique, , pp.235-245, 2012, 978-3-631-60652-0. halshs-01951521

HAL Id: halshs-01951521

<https://shs.hal.science/halshs-01951521v1>

Submitted on 11 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'implémentation des musiques électroniques de danse et leurs agencements collectifs

Jean-Christophe Sevin

In Talia Bachir-Loopuyt / Sara Iglesias / Anna Langenbruch / Gesa zur Nieden (éds.) *Musiques - contextes - savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*. Peter Lang, 2012.

Introduction

Les musiques électroniques de danse se sont faites connaître dans le courant des années 1990 d'un large public avec les raves, qui ont provoqué interrogations et peurs ainsi que des mesures répressives, alors que dans le même temps elles suscitaient un engouement important de la part des jeunes. J'ai enquêté pendant plusieurs années¹ sur l'émergence et la dynamique de cette forme culturelle représentée par les raves et les musiques qui leurs sont associées. Cette étude comporte une part historique mais il ne s'agit pas d'écrire « une histoire des raves ». J'aimerais plutôt aborder ici deux aspects qui traversent l'étude de leur émergence et de leur devenir : ce sont d'une part ce que j'appellerai à la suite de Nelson Goodman, l'implémentation² de ces musiques et d'autre part l'agencement techno des *free-parties*.

L'implémentation désigne tout ce qui est nécessaire pour que les musiques électroniques de danse puissent fonctionner : leur identification et leur reconnaissance sont ainsi requises pour qu'elles puissent se produire devant un public, mais c'est aussi le cas des dispositifs liés à

¹ Recherches cantonnées au cas de la France et dont j'ai tiré une thèse (*Les raves et la musique techno en effets. Contribution à une sociologie des dynamiques culturelles*) sous la direction de Jacques Cheyronnaud, soutenue en décembre 2009 à l'EHESS Marseille.

² Pour Goodman, si la réalisation concerne ce qui participe à la création d'une œuvre, l'implémentation recouvre quant à elle tout ce qui consiste à la faire fonctionner : la publication, l'exposition, la production devant un public mais aussi sa perception et sa compréhension. Cf. Nelson Goodman, « L'implémentation dans les arts », in *L'art en théorie et en action*, Nîmes, Éditions de l'Éclat, 1990. Il faut aussi évoquer les travaux de Jacques Cheyronnaud et sa proposition de faire travailler ce concept dans le cadre d'une anthropologie de la musique. Cf. « Pour une ethnographie de la 'forme' Musique », in Pecqueux et al (éd.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, 7-12.

l'organisation des raves et à la diffusion de la musique. L'agencement³ des musiques électroniques désigne une configuration formée par un ensemble de composantes dont la cohésion n'est pas donnée d'avance et pointe vers les processus de structuration et de déstructuration de cette formation culturelle des *free-parties*.

L'étude de l'implémentation et l'agencement de ces musiques suppose de mobiliser plusieurs types d'approche, intégrant des aspects musicologiques, techniques, juridiques, sociaux. On aborde ces musiques comme objet d'identification institutionnelle, d'appréciation esthétique et comme enjeu de significations. Cet objectif nécessite des modes d'investigation différenciés comme une enquête documentaire faisant porter l'analyse sur les traces produites dans les processus d'identification (élaborations discursives tels que des documents administratifs, des articles de presses, des communiqués de presses, des livres, etc.) ou une enquête sur les modalités d'appréciation musicale et la formation des groupes d'amateurs basée sur l'observation des pratiques aussi bien en rave que dans les sociabilités ordinaires.

Je me suis principalement consacré aux amateurs de musique et non à l'ensemble des individus susceptibles d'avoir fréquenté les raves, pour des raisons plus ou moins ponctuelles liées à un phénomène en vogue et aux représentations qu'il suscite concernant notamment la consommation de drogue. Par amateur, j'entends ainsi des individus ayant une pratique impliquant une certaine stabilité temporelle mais non exclusivement d'ordre instrumental comme la danse, l'écoute de disques, les conversations à leurs propos, l'écriture de comptes rendus, la recherche de documentation, l'organisation de soirées, etc. – toutes activités qui font la musique⁴ aussi bien que ses amateurs se font en la faisant.

La musique et les raves comme objet d'identification

Lorsque les raves et les musiques électroniques de danse (house et techno) apparaissent en France au début des années 1990, l'incertitude prévaut quant à leur identification. L'opinion publique via les médias généralistes tend à percevoir les raves comme des lieux de trafic et de consommation de drogues, tandis que la techno n'est elle-même pas considérée en tant que musique. Le terme « techno » renvoyant à technologique, on estime qu'il s'agit moins là de faire de la musique que de lancer des commandes sur des machines, de faire tourner des

³ Un concept repris et adapté des travaux de Gilles Deleuze et al *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980. Voir aussi Manuel DeLanda, « Agencements versus Totalités », in *Multitudes*, 39 (2009), 137-144. François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Éditions Ellipses, 2003.

⁴ « Faire la musique » : en la disant (décrire, qualifier) aussi bien qu'en pratiquant un instrument par exemple, renvoie ici à un programme de pragmatique anthropologique. Cf. Jacques Cheyronnaud, *Musique, Politique, Religion. De quelques menus objets de culture*, Paris, L'Harmattan, 2002.

disques, toutes actions de moindre valeurs à l'aune des gestes musiciens et de la pratique de « véritables » instruments. La répétition de la pulsation caractéristique de la techno ajoute encore quelque chose à la désapprobation, dans la mesure où cette musique à caractère mécanique est décrite comme un phénomène proprement inhumain. Ces deux considérations communes se renforcent l'une et l'autre, car dans la mesure où il n'est pas aisé de reconnaître la techno comme « de la musique », on est d'autant plus enclin à penser que l'intérêt pour les raves provient de la consommation de drogue.

Phénomène inattendu qui n'entrait pas dans les catégories disponibles pour l'appréhender, les raves provoquèrent donc, dans un premier temps, une forme de panique morale et une volonté d'éradication de la part des autorités. Mais une deuxième phase s'est ensuite ouverte dans la seconde moitié de la décennie 1990, marquée par un changement de regard et une progressive reconnaissance. Il faut mentionner, entre autres raisons, l'extension du phénomène, le succès économique et symbolique des DJs et producteurs français à l'étranger ainsi que le travail d'enquête mené par des journalistes, historiens ou sociologues sur le phénomène social de la des raves. Cela faisait autant d'arguments pour les actions engagées par les défenseurs des raves pour faire reconnaître la légitimité de leur pratique dans les épreuves de grandeurs face à leurs détracteurs. Ainsi, en comparant avec d'autres formes musicales et culturelles passées et présentes et en leur constituant un contexte de sens, l'apparition des raves a été reconnue et comprise comme logique ou « normale » dans la mesure où elle correspondait à des changements plus globaux affectant le monde tels que les « nouvelles technologies », la thématique du « cyberspace » ou encore l'émergence d'Internet. Le processus de catégorisation de ce phénomène culturel a aussi été appuyé par une meilleure compréhension du mode d'existence des musiques électroniques de danse, en particulier du rôle des machines et des dispositifs techniques, des gestes musiciens qui leur correspondent, de la place des supports enregistrés dans la création et la diffusion de la musique. Dans le même temps, leurs déploiements en situation – « les raves » – ont été reconnus comme un type d'activité culturelle si ce n'est légitime tout au moins toléré.

Ce processus se présente comme une alternance d'épreuves de force et d'épreuves de grandeur⁵, c'est-à-dire d'affrontements basés sur des rapports de force et sur un travail social d'identification et de qualification. Le concept d'épreuve est un concept descriptif qui permet de rendre compte de l'incertitude qui prévaut dans ces moments d'affrontements et de débats. Par là, on rompt avec le déterminisme ou la version plus ou moins téléologique des histoires

⁵ Cf. Luc Boltanski et al, *De la justification : les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991 ; Luc Boltanski et al, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

de la techno et des raves. On se dégage aussi du caractère d'évidence, et d'une posture plus ou moins tacite et facilement critique à l'égard d'acteurs et d'attitudes qui peuvent paraître caricaturales quand ils sont envisagés depuis le présent. Cette approche, qui mobilise les outils de la sociologie de la critique⁶, ne consiste donc pas à se rapprocher des acteurs mais se distingue au contraire par plus d'extériorité, se donnant comme objectif d'exposer l'espace d'argumentation autour des raves, dans les controverses et les conflits à leurs propos. En repérant les catégories mobilisées par les services de l'État et dans l'opinion à travers l'analyse d'articles de presse et de documents administratifs, on révèle par contraste les déplacements introduits par les raves par rapport aux formes et aux dispositifs institués, notamment en termes d'implémentation: organisation des raves, modalités de réception, de production et de diffusion de la musique dans leurs situations de déploiements spatio-temporel.

Une morphologie d'implémentation musicale et sonore

La compréhension du mode d'existence des musiques électroniques de danse est nécessaire à leur identification mais aussi à leurs appréciation esthétique, dans la mesure où l'on peut considérer avec Kendall Walton que ces connaissances « jouent un rôle essentiels dans la critique et que les jugements esthétiques reposent sur eux d'une manière absolument fondamentale »⁷. Dit autrement, l'attribution de propriétés esthétiques à ces musiques ne provient pas seulement de propriétés acoustiques mais aussi de ce que l'on sait à propos de leur mode de création et d'implémentation⁸.

On pourrait en ce sens parler d'une écoute informée, nécessaire à ce que ces musiques (comme toutes les musiques) puissent être appréciées. De fait, leur réception n'a pas été non plus sans poser de difficultés aux personnes qui y furent confrontées⁹, en particulier parmi les amateurs de rock¹⁰ qui forment un ensemble important parmi les individus devenus amateurs

⁶ Cf. Luc Boltanski, *L'amour et la justice comme compétence*, Paris, Métailié, 1990.

⁷ Kendall Walton, « Catégories de l'art », in Gérard Genette (dir.), *Esthétique et poétique*, Paris, Le Seuil, 1992, 87.

⁸ Même si l'on peut dire aussi, dans un autre sens, qu'une implémentation de ces musiques nécessite la compréhension par son public de son mode d'existence. Sur le rôle des propriétés non-esthétiques dans l'attribution de propriétés esthétiques des œuvres de musique enregistrée, voire Roger Pouivet, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010.

⁹ J'ai détaillé ailleurs ce point. Cf. Jean-Christophe Sevin, « La rencontre avec la techno : des parcours d'expériences à l'événement qui constitue l'amateur », in Pecqueux et al, (éd.), *Écologie sociale de l'oreille*, 187-210.

¹⁰ Au sens générique du terme, c'est-à-dire d'un ou plusieurs styles de musiques partageant le même instrumentarium.

de techno dans cette période des premières années 1990. Leurs dispositions esthétiques et leurs habitudes d'écoutes différentes provoquent des distorsions et résistances lorsqu'ils découvrent les raves et les musiques électroniques de danse, qui se distinguaient des musiques qu'ils connaissaient par l'absence de mélodies et de paroles, ainsi que par le caractère répétitif de la pulsation rythmique et des séquences sonores. Le cas des amateurs de rock est utile parce que leurs difficultés dans l'appréhension de ces musiques permettent de cerner par contraste les modalités de réception des musiques électroniques, et de saisir la dynamique de constitution des corps amateurs, des compétences perceptives, qui s'appuient elles-mêmes sur les verbalisations et la maîtrise d'un registre de qualifications. Ces questions valent pour elles-mêmes mais ce sont aussi des moyens d'exposer à travers elles la morphologie d'implémentation sonore et musicale¹¹ de la techno en rave, c'est-à-dire l'ensemble des conditions requises pour qu'elle fonctionne comme telle dans cette situation de déploiement, instituant ses participants comme écoutants et danseurs.

Il est tout d'abord possible de s'appuyer sur les contrastes existants entre les concerts, les soirées en boîte de nuit et les raves pour faire émerger les spécificités du cadre et du dispositif spatial et instrumental d'une rave. Les amateurs de rock qui fréquentaient les concerts avaient tendance au départ à confondre les raves et les soirées en boîtes de nuit. Ce sont en effet deux situations que l'on peut qualifier d'acousmatiques, parce que la manifestation visuelle et l'écoute n'entrent pas dans des rapports immédiats de correspondance, comme c'est le cas avec la musique « instrumentale »¹² en situation de concert par exemple, et où la gestuelle musicienne acquiert une dimension de représentation scénique cardinale qui nourrit l'expérience musicale. Alors que dans les concerts, la vue participe directement de l'écoute, les rapports, en rave ou en boîte de nuit, entre les gestes du DJ et la musique diffusée ne sont pas corrélés par l'observation : il y a un décalage perceptif entre les sons entendus et les gestes du DJ sur les platines. De plus, 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. Mais à la différence d'une soirée en boîte de nuit, une rave se caractérise par son format temporel plus allongé et aussi par le statut de la musique qui acquiert une centralité qu'elle n'a pas forcément en boîte de nuit¹³. De plus, il faut mentionner l'usage que fait le DJ des platines et des disques : il

¹¹ Cf. Jacques Cheyronnaud, « Pour une ethnographie de la 'forme' Musique », in Pecqueux et al (éd.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, 7-12.

¹² Je mets des guillemets parce que la question des platines comme instrument est centrale dans la reconnaissance de la musique et de la pratique des DJs.

¹³ Ces différences sont celles qui faisaient sens pour les personnes de l'enquête. Il faut aussi les situer historiquement dans cette décennie 1990 où les raves se définissaient par opposition aux boîtes de nuit. Mais

mixe. À l'enchaînement traditionnel des disques il substitue le « tuilage »¹⁴, c'est-à-dire la superposition de passages prélevés sur les disques pour les imbriquer les uns dans les autres à l'aide d'une technique élaborée de manipulation de la table de mixage. Cela doit aussi se comprendre en lien avec la structure compositionnelle de la musique, basée sur un principe répétitif de séquences sonores appelées à être modulées par le DJ à l'aide de divers effets sonores dont il dispose. D'où l'importance que revêt le système de sonorisation, dans la mesure où ces caractéristiques répétitives, ainsi que les nuances et modulations que le DJ fait subir à cette matière sonore dans la construction du continuum sonore, appellent en retour une diffusion et une spatialisation sonore qui leur fait prendre leur ampleur et leur sens esthétique.

Activités de réception. Les mots et les gestes des amateurs

L'implémentation des musiques électroniques de danse suppose aussi que ses auditeurs/danseurs soient en capacité de déployer leurs activités réceptrices afin de donner un achèvement à l'expérience musicale¹⁵ que forment les interactions entre l'audience et le ou les DJs. Cela suppose un rapport actif à la musique, non une passivité subie par un stimulus rythmique : ce qui est mis en lumière par l'analyse de l'apprentissage des DJs amateurs, de leurs cheminements à travers les épreuves successives dans lesquelles ils acquièrent un ensemble d'habiletés à aimer et à savoir ce qu'ils aiment. En outre, le cas des DJs permet d'éclairer celui des amateurs non formellement DJs, dans la mesure où leurs cheminements ne sont pas fondamentalement différents. Notons aussi que la possession d'une paire de platines et d'une table de mixage est elle-même courante chez ces derniers et que les DJs fréquentent aussi les *dance-floors*.

L'observation des DJs permet ainsi d'explicitier tout ce qui peut rester de l'ordre de l'implicite chez les autres. Leurs gestes, leurs techniques et leurs façons de faire sont accessibles à l'observation ethnographique et ils développent une plus grande réflexivité et/ou une plus grande facilité à parler de leurs rapports aux sonorités et aux rythmes en raison des choix esthétiques qu'ils sont amenés à faire dans la composition de leurs mix. Ainsi, si l'on excepte les procédures plus techniciennes tenant à la pratique du mix, on retrouve dans les deux cas un

celles-ci ont ensuite emprunté aux raves certains de leurs procédés, ce qui a pu donner lieu à de multiples variations intermédiaires et rendre la distinction plus difficile.

¹⁴ Le terme de tuilage a d'abord été utilisé en ethnomusicologie à propos des polyphonies ; cf. André Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936. Des musicologues décrivant le travail du DJ l'ont repris dans ce nouveau contexte, cf. Emmanuel Grynszpan, *Bruyante techno*, Nantes, Mélanie Seteun, 1999.

¹⁵ Cf. Jacques Cheyronnaud, « Pour une ethnographie de la 'forme' Musique » (*ibid.*).

même parcours d'assistance à des soirées, d'échanges entre amateurs dans les moments et lieux intermédiaires qui les rapprochent, et le même apprentissage d'une perception plus élaborée des nuances de styles et de sonorités, appuyé par la maîtrise d'un registre de qualifications permettant de s'en saisir.

Une des spécificités des musiques électroniques de danse réside dans leur caractère instrumental, au sens où elles sont dénuées de paroles ou de significations textuelles. Cela explique aussi pourquoi les raves ont pu être si facilement capturées par des théories surplombantes et de grandes hypothèses anthropologiques liées au thème de la transe et de la socialité. Une musique dépourvue de textualité est facilement considérée comme dépourvue de sens, ce qui rend le phénomène des raves d'autant plus disponible pour ce type d'argumentation consistant à présenter les raves comme des manifestations de la transe archaïque en contexte postmoderne. Rappelons enfin qu'une présence oblique à la situation, des activités latérales¹⁶ ou des phases de retrait ponctuant l'activité de réception musicalo-dansante sont des composantes à part entière des raves.

Une voie alternative consiste, toujours en s'appuyant le cas des apprentis DJs, à décrire l'activité de réception de ces musiques comme un travail de la sensation lié aux caractéristiques du matériau sonore. Dans cette perspective, c'est au fil des écoutes qu'ils s'approprient des qualificatifs pour décrire les composés de rythmes et de sons qui forment la structure musicale des disques, mais c'est aussi parce qu'ils sont d'autant mieux capables de qualifier ces composés qu'ils peuvent s'en saisir pour les réassembler dans la confection de leur mix. Dit autrement, ils se rendent plus sensibles aux différenciations et aux nuances des rythmiques et des sonorités grâce à un ensemble de qualificatifs mais ces derniers doivent eux-mêmes être expérimentés dans les écoutes pour qu'ils puissent se les approprier. Certaines de ces expressions naissent au contact des disques et s'inscrivent dans un registre partagé qui s'apparente à un jargon. C'est une sorte de langage intermédiaire ayant une portée pratique qui permet de manipuler la musique, de la classer et de la différencier. Les expressions qui constituent ce jargon fonctionnent ainsi comme des raccourcis permettant d'échanger des disques et des comptes-rendus d'écoute, même si les expérimentations peuvent diverger et que leur caractère parfois sommaire n'exclut pas les conflits d'interprétation entre partisans de différents styles.

¹⁶ Cf. Anthony Pecqueux, « Indifférence, attention, latéralité. Ethnographie d'un concert de rap », in Claudia Barril et al. (éd.), *Le public en action. Usages et limites de la notion d'espace public en sciences sociales*, Paris, L'Harmattan, 2003, 319-337.

L'agencement techno des groupes d'amateur et le mouvement des *free-parties*

Nous avons jusqu'à maintenant examiné le processus d'identification et de reconnaissance des musiques électroniques ainsi que les autres éléments nécessaires à leur fonctionnement qui dessinent les contours d'une morphologie d'implémentation sonore de la techno dans les raves. Nous allons à présent aborder la question de l'agencement techno à travers la formation des groupes d'amateurs et la dynamique du mouvement des *free-parties*.

La reconnaissance officielle des raves en tant que manifestations culturelles que j'ai évoquée plus haut, intervenue dans la seconde moitié des années 1990, a été assortie d'un encadrement strict et d'une volonté de la part des autorités de professionnaliser ses organisateurs. Mais cette politique s'est heurtée à la montée en puissance des raves organisées plus ou moins clandestinement ou du moins sans autorisation administrative, avec le mouvement des *free-parties* – mouvement dont on peut considérer qu'une des causes de son ampleur se trouve dans la stratégie d'éradication mise en place par les autorités qui a eu comme conséquence de favoriser l'accroissement des raves clandestines et une attitude oppositionnelle chez les raveurs. Les *free-parties* ont ainsi à leur tour enclenché un cycle d'affrontements autour de principes d'organisation et de justification différents. L'agencement techno des *free-parties* se distingue ainsi par son refus du cadre déclaratif des manifestations et des contraintes réglementaires, notamment temporelles, tout en promouvant un principe non lucratif pour l'organisation des rassemblements. La techno et les raves prennent ainsi une signification spécifique dans cet agencement qui diffère de celui des raves qui acceptent le cadre légal du circuit des clubs dédiés aux musiques électroniques de danse.

L'analyse des conditions dans lesquelles se forment les groupes d'amateurs et d'acteurs des *free-parties* révèle un processus impersonnel : les individus se constituent en qu'amateurs et acteurs dans la mesure où ils sont pris dans un agencement. Cela ne se conçoit donc pas en termes de sujets libres de leurs décisions individuelles¹⁷ mais comme un processus dans lequel les individus sont affectés par des désirs de faire de la musique, de s'engager dans ce mouvement. Ils sont perméables aux convictions et idées qui circulent à propos des raves dans les rassemblements et dans les groupes. Cela nourrit la dynamique de constitution des groupes d'amateurs au sein de cet agencement¹⁸. J'ai décrit ce processus comme le rayonnement

¹⁷ Cf. Bruno Karsenti, « L'imitation. Retour sur le débat entre Durkheim et Tarde », in *Raisons Pratiques* 13 (2002).

¹⁸ Désirs et croyances sont « les deux aspects de tout agencement » pour Deleuze et Guattari, en référence à Gabriel Tarde, l'inventeur d'une microsociologie. Cf. Deleuze et al, *Mille Plateaux*, 267-268. Sur les rapports

imitatif des *free-parties*, plus précisément comme rayonnement des désirs et des croyances¹⁹ qui se rapportent au mouvement des *free-parties*.

Les actions collectives et individuelles qui s'insèrent et relèvent de cet agencement le soutiennent tout autant qu'elles ne prennent sens et valeur expressive que dans cet agencement. Il est ainsi par exemple des qualifications musicales utilisées par les amateurs qui apparaissent comme le produit d'une énonciation collective, tout comme l'acquisition des dispositions esthétiques trouve son ressort dans la dynamique de l'agencement, sans qu'il soit nécessaire de faire appel à une détermination collective des goûts qui s'imposerait « socialement » par la force de représentations. Il faut plutôt considérer cet agencement techno comme un « milieu », au sens écologique, dans lequel les amateurs évoluent et partagent leurs activités, au sein duquel se forment notamment des préférences esthétiques qui peuvent rester irréductibles en fonction de tel ou tel style ; non une fusion communautaire qui effacerait toutes les différences mais plutôt un format collectif se nourrissant des différences.

L'analyse de l'évolution du mouvement des *free-parties* sur une dizaine d'années nous amène à prendre en compte les dimensions de l'agencement : ses composantes et le degré de cohésion de celle-ci ayant un effet sur sa stabilité. Une première dimension se rapporte aux composantes matérielles et expressives de l'agencement techno. Les premières recourent en partie ce qui a été abordé à propos de l'implémentation musicale et sonore, tandis que les secondes concernent la signification et les valeurs attachées à ces musiques, aux pratiques et à la participation à ce mouvement, ce qui dépasse l'aspect strictement musical. Les *free-parties* et leurs musiques n'ont donc pas de sens en elles-mêmes. Elles ne prennent sens que dans un agencement dans lequel les groupes se forment et qui s'en emparent pour leur donner une direction. Une deuxième dimension concerne quant à elle la cohésion ou non des composantes de l'agencement et la frontière plus ou moins précise de celui-ci.

La dynamique du mouvement des *free-parties* peut ainsi être comprise en prenant en compte les modifications des composantes de l'agencement qui influent sur sa stabilité mais aussi le rôle de l'environnement social et législatif. Les composantes de l'agencement ne sont pas considérées en fonction de propriétés intrinsèques qui seraient données et définies d'avance, mais en fonction de leurs capacités à affecter et être affectées²⁰. On peut ainsi observer des

entre Deleuze de Tarde, voire aussi Éric Alliez, « Différence et répétition de Gabriel Tarde », in *Multitudes* 7 (2001).

¹⁹ Pour Tarde, « ce qui est imité, c'est toujours une idée ou un vouloir, un jugement ou un dessein, où s'exprime une certaine dose de croyance et de désir ». Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation*, Genève, Slatkine Reprints, 1979 (1890), 157.

²⁰ Elles peuvent rester dans l'ombre, inutilisées, si aucune autre entité n'entre en interaction avec elles pour les activer. Cf. Manuel DeLanda, *Agencements versus Totalités*, 2009, 140.

tendances à la déstabilisation de l'agencement sous l'influence de plusieurs facteurs : l'augmentation de l'affluence dans les fêtes à la fin des années 90 qui affaiblit les principes sur lesquels se fonde leur organisation, avec notamment la présence d'individus plus motivés par la consommation de drogue que par la performance musicale, ce qui entraîne la diminution de la qualité musicale et relationnelle des raves. Ainsi, alors que ces deux composantes que sont les drogues et les musiques pouvaient auparavant coexister voire co-fonctionner, elles deviennent ensuite antagonistes quand les premières deviennent dominantes ou nuisibles à l'écologie des rassemblements et par extension à cet agencement. On voit avec cet exemple comment la stabilité de l'agencement correspondant au mouvement des *free-parties* peut vaciller lorsqu'une de ses composantes se modifie et en influence d'autres. Evoquons encore la possibilité légale de confisquer le matériel de sonorisation, instaurée au début des années 2000, qui entame sérieusement les capacités des collectifs musiciens et organisateurs que sont les *sound-systems*. Cette législation entraîne une diminution du nombre de raves et de DJs qui entraîne à son tour une baisse de ventes de disques et ensuite de la production musicale. Ici, les composantes matérielles comme l'organisation ou le type d'encadrement (policier ou non) affectent les composantes expressives.

Avec l'affaiblissement, sous l'effet des facteurs évoqués plus haut, des principes d'organisation des *free-parties* dans un premier temps, et la raréfaction des *free-parties* sous l'effet d'une nouvelle législation dans un deuxième temps, cet agencement techno est déstabilisé dans la mesure où les composantes expressives et matérielles se sont modifiées. La valeur des *free-parties* en tant qu'alternative aux raves professionnelles est entamée, tout comme la vitalité musicale est diminuée. Cela affecte leur rayonnement imitatif qui subit une perte d'intensité et les groupes d'amateurs tendent à se défaire.

La controverse autour des raves n'est pas close aujourd'hui, bien qu'elle soit désormais de « basse intensité ». Les *free-parties* existent toujours de façon plus ou moins tolérée²¹ et cet agencement n'a pas disparu mais il a muté en fonction de ces évolutions et s'est aussi ouvert vers d'autres agencements liés aux musiques électroniques de danse, qui ont eux même évolué.

²¹ Elles doivent rassembler moins de 500 personnes pour être en conformité avec le décret n° 2006-334 du 21 mars 2006. Cf. aussi Loïc Lafargue de Grangeneuve, *L'Etat face aux rave-parties*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

Conclusion

L'étude de l'implémentation et de l'agencement des musiques électroniques de danse mobilise une pluralité d'approches liées à différentes disciplines, comme la sociologie de la critique, la philosophie des multiplicités, la pragmatique de la musique et la musicologie mais aussi une anthropologie des affects. Cet ensemble d'analyses ne se juxtaposent pas, elles s'articulent dans l'étude de la dynamique d'une formation culturelle. Par exemple, la sociologie de la critique permet de rendre compte des controverses entre les autorités et les acteurs, des justifications et actions critiques de ces derniers, en mettant en lumière des compétences générales au jugement et à l'argumentation qui n'auraient pu être envisagés pour ce qu'elles sont si elles avaient été simplement ramenées à un rapport d'appartenance à une *subculture* en tant que principe explicatif. Mais cette approche qui n'illustre qu'un aspect de la dynamique de cette formation culturelle est articulée avec l'étude des processus imitatifs qui ne sont pas de l'ordre du sujet rationnel, sans pour autant relever d'une approche holiste et surplombante du « social ».

Dans l'enquête, ma propre subjectivité non d'observateur extérieur mais d'enquêteur ayant été affecté par les raves a été mobilisé pour l'installation d'un espace de réflexion collective sur les expériences et pratiques des enquêtés, suivant en cela la démarche d'une anthropologie pragmatique et réflexive²². En outre, il s'agissait de prendre en compte la musique dans l'analyse à l'aide d'une approche pragmatique²³ et musicologique qui ne la réduise pas à n'être que le support de déterminations sociales ou de changements civilisationnels ; et en même temps il fallait montrer qu'il n'était pas uniquement question de musique pour elle-même, mais que celle-ci était prise dans un agencement dans lequel elle prenait un sens et une valeur. Les deux notions d'implémentation – ensemble des éléments qui font qu'une musique fonctionne – et d'agencement – ensemble des composantes dont les interactions configurent sa dynamique – ont permis de rendre compte de ce double mouvement. Cette façon de problématiser les musiques électroniques peut être mise à profit pour se saisir d'autres musiques et d'autres mouvements culturels : soit pour relire et reprendre à nouveaux frais des musiques du passé, soit pour se saisir des mouvements contemporains. On pourrait ainsi engager l'analyse sur les relations entre les affects et la signification à l'œuvre dans ces

²² Cf. notamment Jeanne Favret-Saada, « Être affecté », in *Gradhiva* 8 (1990), 3-10 ; ainsi que Bruno Karsenti et Louis Quéré (éd.), *La croyance et l'enquête : aux sources du pragmatisme*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004.

²³ Cf. Antoine Hennion, « Ce que ne disent pas les chiffres. Vers une pragmatique du goût », in Olivier Donnat (ed.), *Les publics. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Éditions de la FNNSP, 2003, 287-304.

musiques, pour décrire d'autres modes d'affection s'inscrivant dans d'autres agencements. Par ailleurs, les musiques électroniques de danse et leurs déploiements en rave, qui se sont diffusés à une large échelle et bien souvent en dehors des grands médias, peuvent aussi être considérées comme annonciatrices de nouvelles logiques culturelles à l'ère de l'Internet et des réseaux sociaux.