

Université de Montréal

Nouvelles perspectives sur la scène techno montréalaise :

Du populaire à l'*underground*, entre unité et cohabitation

Par Elsa Fortant

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maitre ès Arts en musique

Option musicologie

Août 2021

© Elsa Fortant, 2021

Ce mémoire intitulé

Nouvelles perspectives sur la scène techno montréalaise : du populaire à l'*underground*, entre
unité et cohabitation

Présenté par

Elsa Fortant

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Jonathan Goldman
Président-rapporteur

Michel Duchesneau
Directeur de la recherche

Danick Trottier
Codirecteur de la recherche

Irina Kirchberg
Membre du jury

Résumé

Depuis les années 1970 et l'époque du disco, Montréal jouit d'une réputation de ville de fête où la *dance music*¹ occupe une place importante de la vie culturelle nocturne. Autour de ce phénomène musical se sont développées des scènes qui s'inscrivent plus globalement dans une culture locale et transnationale. Les recherches sociomusicologiques portant sur la réception des musiques électroniques populaires *underground*, notamment la techno qui connaît une popularité grandissante, sont peu nombreuses lorsqu'on sort du cadre des festivals, des free et des rave parties et qu'on s'intéresse aux pratiques urbaines « ordinaires ». Ce mémoire de maîtrise s'intéresse à la scène techno montréalaise et à ses publics.

Les enquêtes sur les pratiques culturelles ont tendance à dépeindre les publics comme homogènes, idée que vient nuancer ce travail. En considérant la techno comme une scène plutôt que comme une sous-culture, notre réflexion permet de rendre compte de la diversité des pratiques et des dynamiques qui existent entre les différents acteurs et objets qui constituent cet espace en mouvement constant.

Afin d'en apprendre plus sur la façon dont la techno évolue à Montréal, nous fréquentons la scène depuis 2014 et avons entamé une période d'observation participante avant la pandémie. Nous avons diffusé un questionnaire sur Internet (n= 336). Au terme de quinze entretiens semi-dirigés réalisés à l'automne 2020, au cours desquels nous avons utilisé le procédé de photo-élicitation, nous avons approché les représentations sociales d'amateur-trices de techno sur la scène par l'image. Nous avons fait le même exercice avec la musique pour saisir le sens que les auditeur-trices lui donnent.

Cette première percée au cœur de la scène techno montréalaise nous a permis d'interroger la définition de la techno, de cartographier ses lieux de diffusion, de découvrir les publics montréalais et leurs pratiques. Nos résultats nous amènent à penser qu'il n'existe pas une seule scène techno mais plusieurs.

Mots-clés : techno, scène musicale, publics de la musique, pratiques culturelles, Montréal

¹ Musique principalement diffusée en discothèque et dont la fonction première est pour danser.

Abstract

Since the 1970s and disco, Montreal has enjoyed a reputation as a party city where dance music has been an important part of the cultural life of the night. Around this musical phenomenon, scenes have developed that are part of a more global local and transnational culture. Socio-musicological research on the reception of popular *underground* electronic music - particularly techno, which is enjoying increasing popularity - is scarce when one leaves the framework of festivals, free parties and rave parties and looks at "ordinary" urban practices. This thesis focuses on the Montreal techno scene and its audiences.

Surveys on cultural practices tend to portray audiences as homogeneous, but this work allows us to nuance this idea. By considering techno as a scene rather than a subculture, it allows us to account for the diversity of practices and the dynamics that exist between the different actors and objects that make up this constantly moving space.

In order to learn more about how techno takes root in Montreal, we have been frequenting the scene since 2014 and began a period of participant observation prior to the pandemic. We distributed a questionnaire on the Internet (n= 336). At the end of fifteen semi-structured interviews conducted this fall, during which we used the photo-elicitation process, we approached the social representations of techno fans on the scene through images. We have done the same exercise with the music to grasp the meaning that the listeners give to it.

This breakthrough in the Montreal techno scene allowed us to question the definition of techno, to map its places of diffusion, to discover the Montreal public and their practices. Our results lead us to believe that there is not one techno scene but many.

Keywords : techno, musical scene, music audiences, cultural practices, Montreal

Table des matières

RÉSUMÉ	II
ABSTRACT	IV
LISTE DES TABLEAUX	VI
LISTE DES FIGURES	VI
REMERCIEMENTS	VIII
INTRODUCTION	1
METHODOLOGIE	8
CADRE THEORIQUE.....	13
CHAPITRE 1. DEFINIR LA TECHNO, UNE ENTREPRISE IMPOSSIBLE ?	17
1.1 DEFINITIONS THEORIQUES	22
1.2 DEFINITIONS INSTITUTIONNELLES.....	25
CHAPITRE 2 LA TECHNO PERÇUE PAR SES AMATEUR-TRICES	36
2.1 PORTRAIT DES AMATEURS-TRICES DE TECHNO MONTREALAIS-ES : PROFIL DEMOGRAPHIQUE DES REPDANT-ES	36
2.2 QU’EST-CE QUE LA TECHNO POUR CEUX ET CELLES QUI L’ECOUTENT ?.....	38
2.3 REPRESENTER LA MUSIQUE PAR L’IMAGE	42
2.4 PARCOURS D’AMATEUR-TRICES	50
CHAPITRE 3. EXPÉRIMENTER LA TECHNO	60
3.1 ÉLÉMENTS CARACTÉRISTIQUES DE L’EXPÉRIENCE TECHNO	61
3.2 CE QUE LA TECHNO DONNE À ENTENDRE, QUELQUES ÉLÉMENTS CARACTÉRISTIQUES	68
CHAPITRE 4. ÉCOSYSTEME DES SCENES TECHNO MONTREALAISES	83
4.1 LE CADRE THEORIQUE DE SCENE.....	83
4.2 SPECIFICITE MONTREALAISE : CADRE LEGISLATIF ET COUVERTURE MEDIATIQUE	91
4.3 CARTOGRAPHIER LA SCENE TECHNO MONTREALAISE	95
CONCLUSION	105
BIBLIOGRAPHIE	XI
MÉDIAGRAPHIE	XVII
ANNEXES	XX
ANNEXE 1 - QUESTIONNAIRE EN LIGNE PARTAGE DANS DES GROUPES FACEBOOK CIBLES	XX
ANNEXE 2 – GUIDE D’ENTRETIEN	XXVI
ANNEXE 3 – LISTE DES EVENEMENTS 2019-2020 AUXQUELS J’AI ASSISTE POUR LES OBSERVATIONS PARTICIPANTES ET NON PARTICIPANTES	XXVIII
ANNEXE 4 - IMAGES UTILISEES POUR LA PHOTO ELICITATION.....	XXX
ANNEXE 5 – CORPUS MUSICAL DETAILLE	XXXV
ANNEXE 6 – DEFINITION DE LA TECHNO SUR DISCOGS	XXXVIII
ANNEXE 7 – LISTE DES 108 STYLES DE MUSIQUES ELECTRONIQUES CATEGORISES SUR DISCOGS... XL	

Liste des tableaux

Tableau 1 Séquence de la collecte de données de la recherche	9
Tableau 2 Catégorisation de la techno comme genre selon le modèle proposé par Danick Trottier	18
Tableau 3 Catégorisation de la techno comme méta genre selon le modèle proposé par Danick Trottier	18
Tableau 4 Comparaison des catégorisations de genres musicaux présentés dans les enquêtes sur les pratiques culturelles au Québec du ministère de la Culture et des communications du Québec	26
Tableau 5 Réponse à la question « catégorie de musique écoutée le plus souvent (première mention) » « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec en 2004 ».	28
Tableau 6 Réponse à la question « genres de musique les plus souvent écoutés (3 mentions possibles) », « Les pratiques culturelles au Québec en 2014 », recueil statistique, Volume 1. Groupes sociaux, MCC, 2014, p.60	29
Tableau 7 Réponse à la question « Genres de musique écoutés le plus souvent ». Enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2008, DEPS.	31
Tableau 8 Réponse à la question « Genres de musique écoutés le plus souvent ». Enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2008, DEPS.	32
Tableau 9 Comparatif de la présence des éléments discursifs dans les définitions académiques et des amateur-trices de la techno	42
Tableau 10 « Par quels moyens avez-vous été mis en contact avec la techno ? » Questionnaire Les publics de la techno à Montréal, octobre 2018, Elsa Fortant.	51
Tableau 11 « Sélectionnez le niveau d'importance des critères qui motivent vos choix de sorties ». Questionnaire Les publics de la techno à Montréal, octobre 2018, Elsa Fortant.	54
Tableau 12 Classification des modèles de tension-résolution identifiés dans le corpus.	74
Tableau 13 Type de voix retrouvées dans le corpus.	77
Tableau 14 Type de locution nominale entendue dans le corpus.	79
Tableau 15 Caractéristiques principales des 5 lieux les plus cités par les amateur-trices.	85
Tableau 16 Types de soirées DIY selon leur degré de marginalisation	89
Tableau 17 Caractéristiques principales des espaces culturels institutionnels qui diffusent de la techno à Montréal	90

Liste des figures

Figure 1 Capture d'écran du Ishkur Music Guide	21
Figure 2 Capture d'écran de la branche techno du guide de Ishkur	21
Figure 3 Part des musiques électroniques dans la musique enregistrée 2017-2018. Rapport de l'International Music Summit 2019 produit par Kevin Watson.	30
Figure 4 Sélection d'images partagées par les répondant-e-s en réponse à la question « Postez ci-dessous un lien vers une image ou une photographie qui selon vous, est représentative de la scène techno montréalaise ». Questionnaire Les publics de la techno à Montréal, Octobre 2018, Elsa Fortant.	43
Figure 5 Sélection d'images partagées par les répondant-es en réponse à la question « Postez ci-dessous un lien vers une image ou une photographie qui selon vous, est représentative de la scène techno montréalaise ». Questionnaire Les publics de la techno à Montréal, octobre 2018, Elsa Fortant.	45
Figure 6 Sélection d'images qui représentent le bâti techno montréalais collectées en réponse à la question « Postez ci-dessous un lien vers une image ou une photographie qui selon vous, est représentative de la scène techno montréalaise » Questionnaire Les publics de la techno à Montréal, octobre 2018, Elsa Fortant.	47
Figure 7 Cartographie des lieux cités par les répondants à la question « Quels lieux fréquentez-vous pour écouter la techno à Montréal ? » Questionnaire Les publics de la techno à Montréal, octobre 2018, Elsa Fortant.	56
Figure 8 Représentation schématisée des profils de participant-es à la scène techno, selon les caractéristiques principales qui définissent leurs pratiques	58
Figure 9 Schéma représentatif de l'agencement de la piste de danse du Stéréo	65
Figure 10 Spectrogramme du morceau Dusty Kid – « Kore ». Mise en évidence de la structure nommée modèle A'	72
Figure 11 Gros plan de la transition entre breakdown/drop ou la disparition puis le retour du kick.	72
Figure 12 Spectrogramme du morceau Reeko – « Dystopic Futures ». Mise en évidence de la structure nommée modèle B.	73
Figure 13 La corporalité de la musique ou l'intense réaction émotionnelle lors du build up et à l'approche du drop. Photographie prise aux Entrepôts Dominions (Montréal, quartier Saint-Henri) par Stéphane Vaillancourt lors d'une soirée de type rave organisée par OCTOV et partagée par un-e enquêté-e.	74
Figure 14 Matrice des microcosmes générés par les espaces culturels diffusant de la techno à Montréal	90
Figure 16 Capture d'écran du site Internet d'Igloofest pour déposer une plainte de bruit.	94

Figure 17 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par le participant K lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.	96
Figure 18 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par le participant A lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.	97
Figure 19 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par la participante F lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.	98
Figure 20 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par la participante F lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.	99
Figure 21 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par le participant J lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.....	100
Figure 22 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par la participante L lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.	101
Figure 23 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par le participant T lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.....	102
Figure 24 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par la participante D lors d'un entretien individuel semi-dirigé, Automne 2020.	103

Remerciements

Lorsque je suis arrivée à Montréal en 2014 j'avais un désir : étudier les musiques populaires, plus particulièrement électroniques. N'ayant jamais eu de pratique instrumentale, je savais que le défi à relever serait très grand. Sept ans plus tard, je suis heureuse de dire que mon objectif est atteint. Je n'y serai jamais arrivée sans l'apprentissage et l'accompagnement donnés par Michel Duchesneau dans le cadre de la mineure en Musique, art et société, puis du DESS en médiation de la musique et aujourd'hui de la maîtrise. Merci d'avoir cru en moi.

Je suis particulièrement fière que Danick Trottier ait accepté de codiriger ce projet. Merci d'avoir été un si bon guide dans le cheminement rédactionnel du mémoire, de m'avoir offert l'opportunité d'être conférencière invitée dans un cours universitaire et surtout, merci pour votre bienveillance et vos encouragements tout au long de ce processus.

Ce mémoire est le résultat d'une enquête de terrain qui a mobilisé des centaines de participant-es. Je remercie sincèrement toutes les personnes qui m'ont donné de leur temps, qui ont bien voulu partager avec moi un petit bout de leur vie, de leur passion, de leur intimité avec autant de générosité. Merci aux anonymes qui ont pris le temps de répondre au questionnaire. Ce mémoire, c'est le vôtre, le nôtre.

Merci à Irina Kirchberg pour son écoute, le partage de références et le fait de croire en ses étudiant-es et de ne jamais hésiter à leur proposer des expériences formatrices avec un niveau d'exigence qui nous pousse à nous dépasser.

L'isolement exacerbé par le contexte de pandémie a été particulièrement difficile à vivre. Je remercie mes collègues d'université, particulièrement Émilie Gomez et Héroïse Rouleau pour leur présence et leur écoute.

Pour terminer, je souhaite remercier chaleureusement ma famille, mes parents pour m'avoir toujours fait confiance et m'avoir encouragé à réaliser mes rêves ; mon conjoint pour m'avoir écouté réfléchir à voix haute, avoir échangé avec moi et avoir accueilli mes doutes.

Je dédie ce mémoire à mon petit frère, Paul, qui nous a quittés trop tôt. Je sais qu'il est fier du travail accompli, qu'il a veillé et continuera de veiller sur moi.

Introduction

J'ai découvert la techno dans une discothèque belge alors que j'étais adolescente. Cette musique ne m'a pas quittée depuis le jour où, le pied posé sur le parking de la boîte de nuit, j'ai senti les infrabasses pénétrer mon corps. Elle m'a accompagnée dans ma vie d'adulte et m'a suivie sur un autre continent au point d'en devenir mon sujet de mémoire. Arrivée à Montréal il y a sept ans, j'ai découvert une nouvelle scène et j'ai tout de suite compris que l'écosystème local ne ressemblait à rien de ce que j'avais connu jusqu'ici. Ce mémoire a donc pour objectif de mettre en lumière les spécificités du milieu montréalais. Avant de pouvoir plonger dans la scène techno locale, il est important de présenter quelques éléments historiques et contextuels marquants de la techno à l'échelle globale et pour cela il faut revenir au Détroit des années 1970.

Détroit est une des capitales musicales américaines par excellence. Elle a vu naître en son sein de nombreux genres musicaux de tradition Afro-Américaine : jazz, soul et rhythm and blues de la Motown (contraction de Motor Town, la ville moteur), funk, hip-hop... et la techno. Le nombre d'artistes aux succès originaires de la ville est impressionnant : John Lee Hooker, Aretha Franklin, Diana Ross, Marvin Gaye, MC5, George Clinton, Eminem²... et pour le genre qui nous intéresse, nous retiendrons principalement comme pionniers The Belleville Three : Juan Atkins, Derrick May, Kevin Saunderson et par la suite *Underground Resistance* avec Mike Banks, Jeff Mills et Robert Hood. Riche musicalement, au milieu des années 1970 la ville tombe néanmoins en décrépitude. Les blessures laissées par les émeutes de 1967 sont loin d'être guéries. À la suite d'un raid policier dans un bar clandestin, symbole de la culture Noire, des émeutes éclatent, point culminant d'années de ségrégation raciale. 43 personnes y perdent la vie, plus de 400 sont blessées, les arrestations, les incendies et les pillages se comptent par milliers. Au cours des années 1970-1980, la Motor City perd son industrie automobile, General Motors, Chrysler et Ford ayant délocalisés. En 1972, la maison de disques à succès Motown déménage à Los Angeles. Détroit a perdu sa superbe, le paysage qui reste est gris, froid et bétonné. C'est justement dans ce contexte post-industriel, dans la banlieue de Belleville, que naît l'un des genres de musique électronique les plus populaires à ce jour et qui en influencera beaucoup d'autres : la techno. Tout comme à Détroit et par comparaison, c'est aussi dans des

² Pierre Evil, *Detroit Sampler*, Ollendorf & Deseins, Paris, 2014.

régions désindustrialisées en Europe que le genre va par la suite s'enraciner – exemple avec le Royaume-Uni, la France, la Belgique, ou les Pays-Bas.

La fin des années 1970 marque l'essoufflement de plusieurs genres musicaux. Le disco, récupéré par une industrie avide de succès financiers, est devenu trop commercial (phénomène cristallisé par le film *Saturday Night Fever*, 1977). Par la suite se forme le mouvement « Disco Sucks! », teinté de racisme et d'homophobie, qui s'oppose à la musique disco. La dance music n'aura pas d'autres choix que de circuler dans l'*underground*. Dans le même temps, le rock ne fait plus autant bouger les foules, « la techno annonce d'emblée une réaction vis-à-vis du rock (désormais expression dominante et donc poussiéreuse), de ses omniprésentes guitares et de son culte de la personnalité³ » comme l'explique le spécialiste de la techno Guillaume Bara. « Enfin avec la techno, une génération entière possède sa propre musique et ne se sent plus obligée d'écouter les antiques disques de rock de leurs aînés. La techno fait peur aux vieux ? Tant mieux ! Elle échappe complètement à leur culture ? Encore mieux !⁴ ». Parallèlement, la culture hip-hop et son expression musicale le rap, gagnent en popularité et ne font pas non plus l'unanimité du fait de leur aspect revendicatif : la voie est donc libre pour le développement d'un nouveau genre musical.

Dans un esprit d'indépendance et d'autonomie face au système oligopolistique composé de quelques grosses compagnies (dites « majors ») qui régissent l'industrie musicale et de contestations face au courant *mainstream* (comprendre dominant), la techno s'est développée au sein d'un réseau indépendant de production et de diffusion. Cette musique en avance sur son temps ne connaît pas de succès immédiat dans sa ville natale. C'est lorsque la techno de Détroit s'exporte en Europe à la fin des années 1980 qu'elle gagne en popularité⁵. Le public européen qui fréquente les raves devient immédiatement fan du genre. Notamment en Angleterre, où en 1988 et 1989, le *Second Summer of love* (inspiré du *Summer of love* américain de l'été 1967) est organisé par une jeunesse désabusée et en mal d'amusement – situation causée en grande partie par le régime de Margaret Thatcher (qui régit sévèrement la vente d'alcool et les heures d'ouverture des bars), par la fermeture des mines (désindustrialisation) et par le taux de chômage élevé qui l'accompagne. On y retrouve le même terreau fertile qu'à Détroit. Par la suite, le retentissement de la techno (accompagné de celui de la house) deviendra vite mondial, et de nombreuses signatures se développeront localement en Europe : la French touch en

³ Guillaume Bara, « La techno » dans *Du Jazz à la techno*, Paris, Scali, 2007.

⁴ *Ibid.*

⁵ Simon Reynolds, *Generation ecstasy: into the world of techno and rave culture*, New York, Routledge, 1999.

France, l'acid house en Angleterre, l'acid techno en Belgique ou encore le gabber aux Pays-Bas.

Ce nouveau genre musical qui rencontre du succès auprès des jeunes ne fait pas l'unanimité au sein de la classe politique britannique. En effet, les pratiques culturelles qui entourent la techno sont principalement nocturnes et impliquent la prise de drogue, notamment l'ecstasy⁶. Dans l'imaginaire commun, la nuit est souvent associée à la notion d'excès, d'obscurité, de secret, de vice et à l'interdit. Elle devient donc un enjeu politique qu'il faut surveiller et encadrer (on pense aux couvre-feux, à la prohibition). La nuit est aussi dans une certaine proportion, mystifiée. En conséquence, la visibilité médiatisée des groupes ayant des pratiques culturelles nocturnes peut autant être romancée ou dénigrée⁷. Ce besoin de contrôle des pratiques culturelles s'incarne par exemple dans le Criminal Justice and Public Order Act de 1994 en Grande-Bretagne. Cette loi interdisait les rassemblements de jeunes qui écoutent de la musique répétitive – autrement dit, les raves. Cette répression a, d'une certaine façon, forcé le renouvellement de la scène sous une autre forme et a donc permis l'avènement des *superclubs* et du *clubbing mainstream*, comme on le connaît aujourd'hui.

Le contexte politique général peu réceptif n'empêche pas la techno de s'insérer dans la culture populaire⁸. En effet, dès le début du mouvement rave en Grande-Bretagne, les événements rassemblent des milliers de jeunes qui se fédèrent autour de ce qu'on nomme à présent la « culture rave » et de la « culture club ». C'est à cette époque qu'une presse francophone spécialisée voit le jour en France, avec des publications comme Coda, Trax Magazine⁹ ou DJ Mag¹⁰. La techno se fait une place à la radio sur la station FG¹¹ qui lui dédie sa programmation. Au même moment, la techno gagne aussi en popularité au Québec : les

⁶ *Ibid.* L'arrivée de cette drogue en Grande-Bretagne contribuera au *Second Summer of Love* en 1988-1989. Elle induit l'euphorie chez ses consommateurs.

⁷ Voir l'ouvrage *Folk devils and moral panics* de Stanley Cohen qui s'intéresse à la construction du discours des médias (dénigrement, marginalisation), autour des mods et des rockeurs anglais des années 1960-1970. Le phénomène techno a été traité de façon similaire.

⁸ Elle sera récupérée par l'industrie du jeu vidéo comme bande son du jeu vidéo *Ghost In The Shell* sur Playstation 1 (1997).

⁹ Né en 1997, Trax magazine est une publication dédiée aux cultures électroniques. En 2021, elle est devenue biannuelle (elle était mensuelle). Depuis quelques années, la ligne éditoriale s'ouvre plus généralement à la culture de la fête, de la nuit, technologique, écoresponsable. Accessible au <https://www.traxmag.com/>, consulté le 29 août 2021.

¹⁰ Accessible au <https://djmag.com/>, consulté le 29 août 2021.

¹¹ Radio FG est une station de radio musicale pionnière dans la diffusion des musiques électroniques, techno et house principalement, depuis sa création dans les années 1980. Son rôle dans la popularisation de ces genres d'abord auprès des communautés LGBTQ est important. La station est finalement devenue commerciale. C'est aujourd'hui la seule en France qui dédie la totalité de sa programmation aux musiques électroniques.

événements *underground* changent d'échelle et investissent des espaces à l'image du stade olympique (Bal en Blanc, Black and Blue...).

En France, l'incursion de la techno dans la sphère des musiques populaires ira jusqu'à l'institutionnalisation, comme le laisse entendre la création de l'association Technopol¹² en 1996. Suivra la récupération politique de la Techno Parade¹³ en 1998 par le ministre de la Culture de l'époque, Jack Lang, et la création d'une catégorie dance music par la prestigieuse société des Victoires de la musique. Laurent Garnier sera le premier DJ à remporter la récompense en 1998, un moment historique dans la légitimation des musiques techno. Après la répression, l'acceptation ? Oui et non. Si certaines pratiques s'institutionnalisent, au même moment certains styles de musiques électroniques accèdent à une reconnaissance internationale comme la French Touch¹⁴ ; d'autres pratiques, en marge des circuits institutionnels comme les free parties, font face à une répression policière, encore aujourd'hui en 2021¹⁵. Les raves illégales sont même en augmentation en Grande-Bretagne¹⁶. Un phénomène qui s'explique en partie parce que les organisateurs de soirées voient le cadre législatif de la vie nocturne devenir plus rigide.

Au début des années 1990 au Canada, il n'existe pas de réglementation spécifique aux raves. À Toronto par exemple, les autorités montrent d'abord une certaine tolérance vis-à-vis de ces événements. Mais la scène rave de Toronto s'est tellement développée (elle est à son pic de popularité à la fin des années 1990) qu'il n'est plus possible pour les politiques de l'ignorer, et malheureusement les décès de trois jeunes *ravers* en 1999 amènent les autorités policières et

¹² Sur son site Technopol se présente ainsi : « Depuis sa naissance en 1996 à Lyon, Technopol – Techno Parade a pour objectif de promouvoir les musiques et cultures électroniques auprès des pouvoirs publics, organismes professionnels et médias. Technopol organise la Techno Parade depuis 1998 afin de soutenir la scène électronique française et internationale en mettant à sa disposition un espace de diffusion unique et une forte exposition médiatique. », <http://www.technopol.net/qui-sommes-nous/>, consulté le 11 août 2021. Technopol a pour mission de promouvoir les musiques électroniques auprès des instances politiques, des organismes professionnels et des médias. Ils font du lobbying et participent à la structuration du réseau.

¹³ La Techno Parade est un événement créé en 1998 à Paris par Jack Lang. C'est une marche dans les rues de la ville avec un défilé de chars aussi appelés des *sounds systems*. Cet événement promeut la culture électronique. Montréal a organisé son Electro Parade en 2017 à l'initiative de Mustapha Terki, cofondateur du festival Montreal Electronic Groove (MEG) mais le projet n'a jamais été reconduit. L'ancrage européen – il existait des événements similaires à Berlin et à Zurich, est beaucoup plus fort qu'en Amérique du Nord.

¹⁴ Le mouvement est représenté par des artistes comme Daft Punk (dont l'album *Homework* s'est vendu à 1.5 millions d'exemplaires), Stardust ou Cassius qui a ouvert la voie à des musiques plus underground dans la sphère populaire.

¹⁵ France24, « Une dizaine d'interpellations et plusieurs blessés lors de l'évacuation d'une rave party à Redon », *France24*, 19 juin 2021, <https://www.france24.com/fr/france/20210619-rave-party-ill%C3%A9gale-%C3%A0-redon-cinq-gendarmes-bless%C3%A9s-un-jeune-homme-a-perdu-une-main>, consulté le 29 août 2021.

¹⁶ Wil Crisp, « Austerity, gentrification and big tunes : why illegal raves are flourishing », *The Guardian*, 5 Février 2020, <https://www.theguardian.com/music/2020/feb/05/austerity-gentrification-and-big-tunes-why-illegal-raves-are-flourishing>, consulté le 29 août 2021.

gouvernementales à réagir. Le chef de la police, Julian Fantino, et le maire, Mel Lastman, ont tous deux insisté pour obtenir une réponse sévère¹⁷. Le politicien a proposé une interdiction totale des raves sur les propriétés de la ville, ainsi qu'une interdiction à l'échelle de la ville de tous les événements de musique électronique après 3 heures du matin. Pour défendre ses droits, le 1^{er} août 2000, la communauté torontoise organise une manifestation pacifique, *iDance*, qui réunit plus de 20 000 personnes. Les promoteurs de renom et les organisations de réduction des méfaits comme TRIP se sont réunis pour représenter la communauté et aider à orienter la création de protocoles de sécurité. Cette mobilisation et médiatisation massive a permis d'empêcher l'interdiction des raves. Cependant, la mise en place de réglementations strictes et coûteuses pour les organisateurs de soirées (par exemple la présence accrue de sécurité aux événements), couplées aux changements de modes de consommation de la techno, aux enjeux d'espaces disponibles et de cohabitation urbaine avec les condos ont ralenti le développement de la scène techno torontoise¹⁸.

À Montréal, c'est en partie l'interdiction de la vente d'alcool après 3h00 du matin qui donne sa forme au paysage nocturne. En effet, cette spécificité a généré la création d'un statut particulier pour des lieux de fêtes qui ne sont ni des bars ni des boîtes de nuit : les salles de danse de fin de nuit aussi appelées *afterhours* par les membres de la communauté techno montréalaise. Ce sont des espaces qui sont ouverts après 2h00 du matin et qui n'ont pas le droit de vendre d'alcool. Une salle de danse de fin de nuit est définie comme tel dans le règlement d'urbanisme de l'arrondissement Ville-Marie¹⁹ « salle de danse sans permis d'alcool occupée ou utilisée principalement pour la danse et ouverte au-delà des heures prévues par la Loi sur les permis d'alcool (L.R.Q., c.P-9.1) pour l'exploitation d'un permis autorisant la vente ou le service de boissons alcooliques pour consommation sur place²⁰ ». Dans les années 1990, il en existait une dizaine, aujourd'hui il n'en reste plus qu'un, situé sur la rue Sainte-Catherine au coin de la rue Saint-Christophe, le Stereo *Afterhours*.

¹⁷ Rinaldo Walcott, « Everyone has the right to party », *The Globe and Mail*, 26 juillet 2000, accessible au <https://www.theglobeandmail.com/opinion/everyone-has-the-right-to-party/article768982/>, consulté le 31 août 2021.

¹⁸ Benjamin Boles, « How Toronto's Electronic Community Fought the City's Rave Ban and Won », *Vice*, Juillet 2017. Accessible au <https://www.vice.com/en/article/d7j5nw/toronto-rave-ban-idance-rally-feature>, consulté le 31 août 2021.

¹⁹ Ce quartier correspond au centre-ville de Montréal.

²⁰ Règlement modifiant le règlement d'urbanisme de l'Arrondissement Ville-Marie (01-182), afin d'ajouter des dispositions relatives à la définition et au contingentement des salles de danse de fin de nuit, séance du 4 novembre 2003, <http://ville.montreal.qc.ca/sel/sypre-consultation/afficherpdf?idDoc=22144&typeDoc=1>, consulté le 12 août 2021.

Après l'effervescence du mouvement rave du début des années 1990, l'institutionnalisation des pratiques à travers les clubs au milieu des années 1990, le mouvement techno connaît un déclin dans les années 2000 avant de vivre un nouvel âge d'or depuis les années 2010²¹. La culture techno montréalaise a connu un moment historique en 2017 avec la tenue d'une Electro Parade, subventionnée à hauteur d'un million de dollars²² par la Société pour le 375^e anniversaire de fondation de Montréal. On a vu défiler dans les rues montréalaises des chars Montreal Electronic Groove (MEG) Piknic Electronik²³, Igloofest²⁴. Autrement dit, comme avec la Techno Parade française, seulement les pratiques les plus institutionnalisées sont représentées.

Concernant les pratiques plus en marge comme les soirées alternatives, le manque d'espace pour faire la fête et la gentrification des quartiers populaires et abordables forcent les événements de type rave (qui finissent après 3h00 du matin), même légaux, à s'éloigner des centres-villes et à parfois passer dans l'illégalité. La culture de la free-party n'est pas aussi ancrée ici qu'en France par exemple. Les événements payants représentent la quasi-totalité de la scène montréalaise, dont le mode de fonctionnement tend vers l'industrialisation. Il faut dire qu'il y a eu un enrichissement de l'offre grâce à la démultiplication des acteurs (DJs, producteurs, promoteurs, etc.). Des petites associations ou des petits collectifs ont, avec le temps, structuré et professionnalisé leurs activités jusqu'à en devenir des institutions. Nous pouvons par exemple parler du Piknic Electronik qui en 15 ans a vu son public passer de 500 personnes à 10 000 par événements. Avec cela s'accompagne une augmentation du coût des billets (environ de 5 à 15\$), mais aussi une augmentation des subventions allouées par les instances gouvernementales locales et des commanditaires importants²⁵. L'événement participe

²¹ Charlet Brethomé, *Danser sur de la musique techno : une analyse des rapports sociaux de domination et de la praxis rave dans les espaces technos à Montréal*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2021, p.38.

²² Pierre-André Normandin, La Société du 375^e de Montréal retourne 16 millions, <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/201805/04/01-5173176-la-societe-du-375e-de-montreal-retourne-16-millions.php>, LaPresse, consulté le 12 août 2021.

²³ Créé en 2003, l'événement montréalais Piknic Electronik a lieu tous les dimanches de l'été, de mai à septembre, au parc Jean-Drapeau. Les deux scènes offrent aux festivalier-ères d'un jour la possibilité de découvrir des artistes locaux et des têtes d'affiches grand public, en extérieur. La musique programmée est faite pour danser. Le modèle s'est exporté dans plusieurs grandes villes du monde comme Paris, Cannes, Barcelone ou Melbourne.

²⁴ Igloofest est le pendant hivernal de Piknic Electronik. Les deux événements sont produits par la même société. Igloofest se déroule les soirs de fins de semaine de janvier et février, dans le Vieux-Port de Montréal. C'est le plus gros festival hivernal du monde. Le rayonnement international de ces événements en fait des attractions touristiques, un modèle d'affaires loin de l'identité *underground* cultivée par le Piknic à ses débuts— les participants-es pouvaient par exemple apporter leur propre alcool.

²⁵ Le Piknic Electronik liste ses partenaires sur son site web. Partenaires majeurs : Sapporo (boisson alcoolisée) et Vidéotron (compagnie de télécommunications) ; commanditaires : Red Bull (boisson non alcoolisée), Bleu Royal (boisson alcoolisée), la SAQ (Société des alcools du Québec) et Qub musique (service de streaming musical)

à la création de l'identité de la ville l'été au point de devenir une attraction pour les touristes et les gens extérieurs à Montréal. Le Piknic Electronik s'est même exporté dans plusieurs villes européennes comme Barcelone et Paris. Un rassemblement qui était *underground* lors de sa création est aujourd'hui devenu un événement populaire transformé en modèle d'affaires. On pourrait considérer les boîtes de nuit comme des espaces institutionnalisés car ils sont reconnus par la loi et les pratiques y sont très encadrées. Il est important de préciser que l'écosystème techno montréalais repose en grande partie sur le travail de collectifs artistiques majoritairement organisés en OBNL. Les événements qu'ils organisent peuvent être légaux ou illégaux. Le cadre qui régit les pratiques est plus souple et plus permissif, on peut par exemple amener son propre alcool aux soirées alternatives BYOB²⁶, une pratique impensable dans une boîte de nuit.

En dehors des festivals, on observe que l'institutionnalisation de la techno au Québec est moins avancée qu'en Europe et le processus est toujours en cours. La scène locale a eu ses fanzines dans les années 1990-2000, elle rayonne à travers quelques blogs comme *Mes enceintes font défaut* (MEFD)²⁷ (qui vient d'annoncer sa fermeture en août 2021). La culture techno locale n'a par exemple pas de publication institutionnalisée comme en Europe. Par ailleurs, il a fallu attendre 2014 pour que l'enquête menée par le Ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Québécois-es²⁸ catégorise la techno sous l'appellation « dance, techno, électronique », apportant finalement peu d'informations sur la consommation de ces différents genres de musique, sur leurs publics et les pratiques qui les entourent.

À ma connaissance, les recherches sur la musique techno mettent plus souvent l'accent sur le phénomène festif et sur l'expérience collective des raves ou des *free parties*²⁹ que sur la réception de la musique et les pratiques urbaines ordinaires c'est-à-dire récurrentes comme les sorties en boîtes de nuit³⁰. Le paysage nocturne montréalais fait en sorte que les sorties en boîte de nuit sont une part importante des pratiques des amateur-trices. Je me concentrerai sur l'ancrage local à travers un travail ethnographique, à l'image de celui réalisé par Martin Lussier

québécois); partenaires publics : Parc Jean-Drapeau et le gouvernement du Québec. Accessible au <https://piknicelectronik.com/montreal/partenaires/>, consulté le 29 août 2021.

²⁶ Acronyme de Bring Your Own Booze, c'est-à-dire « ramène ton alcool » en français.

²⁷ L'équipe de journalistes bénévoles de MEFD couvre les musiques électroniques dans leur sens large, plus particulièrement la scène montréalaise et québécoise. Le site reste accessible au <https://www.mesenceintesfontdefaut.com/>, consulté le 29 août 2021.

²⁸ Sophie Mignan (dir.), « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec 2014 – Faits saillants de l'Enquête », numéro spécial de Ministère de la Culture et des Communications, *Survол : Bulletin de la recherche et de la statistique*, n° 27, mars 2016.

²⁹ Parmi les auteurs qui ont exploré le sujet on retient Lionel Pourteau, Jean-Christophe Sevin et Renaud Epstein.

³⁰ Racine, Etienne, *Le phénomène techno : clubs, raves, free parties*, Paris, Imago, 2002.

pour la scène punk montréalaise³¹. Dan Laughey décrit ce changement d'échelle lorsqu'il explique que « on a, par conséquent, changé d'échelle en passant de la notion de sous-culture musicale [...] à celle de communauté localisée, de scène ou de tribu³² ». Cette approche mobilise des techniques ethnographiques comme l'immersion et les entretiens sous forme de récits de vie. Je souhaitais au départ réaliser des entretiens de groupe mais la pandémie de COVID19 m'a obligée à revoir ma méthodologie. Pour reprendre les termes de Dan Laughey, les entretiens individuels semi-dirigés m'ont permis de « capturer les perceptions et les expériences habituelles³³ » et d'approcher, à travers le discours, les éléments mobilisés par les amateur-trices pour décrire leur rapport à la musique et à la scène. Cette enquête a pour but de mieux comprendre qui sont ces publics en enrichissant les connaissances que nous avons de l'expérience des auditeur-trices, de leur sentiment d'appartenance et de l'importance que la musique revêt pour eux et elles.

Méthodologie

Étapes	Revue de littérature	Observations participantes et non participantes	Sondage	Entretiens 2019	Entretiens 2020
Nombre	98	20+	336	5	11
Extrant	Données qualitatives. Cadre conceptuel et théorique, défis, enjeux du terrain.	Données qualitatives, vision macro et micro de la scène	Données quantitatives. Portrait démographique des amateur-trices et de leurs pratiques	Données qualitatives. Pratiques, expériences et rapport à la musique.	Données qualitatives. Pratiques, expériences et rapport à la musique et à la scène.
Calendrier	En continu	Entre 2018 et 2020 (fin à	Octobre 2019	Novembre 2019	Automne 2020

³¹ Martin Lussier, *Vers l'installation d'un espace musical : ethnographie de la scène punk à Montréal*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2003.

³² Dan Laughey, « À la recherche des publics de la musique britannique : sous-cultures, pratiques quotidiennes et médiation », dans Hugh Dauncey et Phillippe Le Guern (dir.), *Stéréo, Sociologie comparée des musiques populaires France / G-B*, p.205-217.

³³ *Ibid.*

		cause de la pandémie)			
--	--	--------------------------	--	--	--

Tableau 1 Séquence de la collecte de données de la recherche³⁴

Ce mémoire a pour objectifs principaux de mieux comprendre l’organisation de la scène ; d’identifier les différents acteurs qui la constituent ; de saisir les dynamiques existantes entre ces mêmes acteurs ; d’explorer la diversité des pratiques amateurs et des rapports à la musique. Pour ce faire, j’ai emprunté l’essentiel de mes outils méthodologiques à la sociologie afin de produire des données quantitatives et qualitatives sur le sujet. Comme il était important que je sois en immersion dans le milieu, j’ai réalisé plusieurs observations participantes et non participantes dont la liste complète est disponible en *Annexe 3 – Liste des événements 2019-2020 auxquels j’ai assisté pour les observations participantes et non participantes*. J’ai participé à des événements majeurs comme le Piknic Electronik, Igloofest, des soirées privées dans des lofts, des soirées OCTOV, des soirées Tech Me Out, en *afterhour* au Stereo afin d’observer les publics, l’agencement de l’espace et les interactions qui peuvent être générées. Mon expérience est celle d’une femme blanche hétérosexuelle francophone. Je suis consciente qu’il y a des enjeux auxquels je ne fais pas face et que mon statut a pu avoir un effet sur les participant-es aux entrevues.

En septembre 2019 j’ai diffusé un questionnaire sur Internet auprès de membres de groupes Facebook techno montréalais, pour ensuite mener des entretiens-semi dirigés auprès d’un échantillon d’individus qui se définissent comme des amateur-trices de techno, rejoint-es dans les mêmes groupes Facebook que ceux dans lesquels le sondage a été partagé, à savoir : Front Rite³⁵ (7 871 membres), Stereo Society³⁶ (4 260 membres), #Montreal Electronic Kulture³⁷ (3 272 membres), OCTOV Music³⁸ (723 membres). 336 personnes ont répondu au sondage. Ces groupes étaient ciblés et en lien avec les musiques électroniques populaires

³⁴ Ce tableau s’inspire du modèle proposé par Compétence Culture dans ses études de besoin en formations continue. Compétence Culture est le comité sectoriel de main-d’œuvre du Québec en culture. Accessible au <https://competenceculture.ca/>, consulté le 31 août 2021.

³⁵ Accessible au <https://www.facebook.com/groups/350459441725150>, consulté le 1^{er} septembre 2021. Tous les chiffres donnés sont ceux de 2018, lorsque le sondage a été partagé, il se peut que depuis cette date le nombre de membres par groupe ait augmenté.

³⁶ Accessible au <https://www.facebook.com/groups/2212947835>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

³⁷ Accessible au <https://www.facebook.com/groups/281267992014713>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

³⁸ Accessible au <https://www.facebook.com/groups/982423948574504>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

underground : Front Rite³⁹ (7 871 membres), Stereo Society⁴⁰ (4 260 membres), #Montreal Electronic Kulture⁴¹ (3 272 membres), OCTOV Music⁴² (723 membres). 336 personnes ont répondu. Le questionnaire d'enquête comporte 32 questions. Il est disponible en *Annexe 1 - Questionnaire en ligne partagé dans des groupes Facebook ciblés*. Il a été conçu pour répondre à plusieurs objectifs, notamment obtenir des données quantitatives et qualitatives au sujet du rapport qu'entretiennent les amateur-trices avec la musique techno et avoir des précisions sur leurs pratiques en documentant les habitudes de consommation de la techno, les connaissances et les moyens de communication ayant mené les auditeur-rices à la musique techno. J'ai divisé le questionnaire en cinq sous-parties afin d'interroger les habitudes d'écoute, les habitudes de consommation de la techno, les pratiques musicales, culturelles et obtenir des informations sociodémographiques à savoir l'âge, le sexe, l'orientation sexuelle, le genre, le lieu de vie et la langue parlée. 336 personnes ont répondu en français, 55 en anglais. Nous avons demandé aux participant-es de représenter la scène techno montréalaise par une image, en espérant que cet exercice apporte des informations sur la symbolique liée à la techno et sur la manière dont les publics se la représentent. Ces images, ainsi qu'une sélection de photographies de ma part disponibles en *Annexe 4*, ont été utilisées dans le cadre de l'exercice de photo-élicitation.

J'ai mené deux phases d'entretiens semi-directifs avec des participant-es issu-es des publics techno afin d'approcher l'expérience de l'auditeur-trice et sa perception de la scène techno montréalaise. Cinq entrevues ont été réalisées à l'automne 2019 dans le cadre d'un travail dirigé sur les publics de la techno. Le guide est disponible en *Annexe 2 – Guide d'entretien*. Les entretiens ont eu lieu dans les salles de travail de la Bibliothèque des lettres et des sciences humaines (BLSH) de l'Université de Montréal. Je suis consciente que ce lieu, qui n'est pas neutre, peut avoir un effet sur les participant-es qui ne l'ont jamais fréquenté. Le bâtiment est imposant ; il peut impressionner par sa forme mais aussi par son contenu. Il a été choisi pour faciliter la logistique des rencontres et aussi pour permettre aux participant-es de parler librement. Un lieu plus informel, à l'image d'un café, n'aurait pas permis une liberté de parole car les conversations n'auraient pas été confidentielles et cela aurait été délicat pour parler de consommation de drogues par exemple. Dans un deuxième temps et dans le cadre du mémoire, j'ai pu interroger onze personnes supplémentaires, par Zoom. Par ailleurs, je n'avais pas imposé

³⁹ Accessible au <https://www.facebook.com/groups/350459441725150>, consulté le 1^{er} septembre 2021. Tous les chiffres donnés sont ceux de 2018, lorsque le sondage a été partagé, il se peut que depuis cette date le nombre de membres par groupe ait augmenté.

⁴⁰ Accessible au <https://www.facebook.com/groups/2212947835>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

⁴¹ Accessible au <https://www.facebook.com/groups/281267992014713>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

⁴² Accessible au <https://www.facebook.com/groups/982423948574504>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

de critères pour pouvoir participer aux entrevues, j'ai accepté toutes les personnes qui se sont présentées. L'échantillon est composé de neuf hommes blancs hétérosexuels, de trois femmes blanches hétérosexuelles, de trois hommes blancs homosexuels et d'un homme racisé hétérosexuel.

L'entretien semi-directif était destiné à questionner les participant-es sur leurs pratiques et leur rapport à la musique techno et leur sentiment d'appartenance à un groupe défini par une esthétique musicale. Nous avons aussi cherché à définir cette esthétique tout en essayant de comprendre les processus d'attribution du sens qui caractérisent une œuvre musicale techno, et ainsi découvrir d'une manière plus globale le sens que les individus accordent à leurs pratiques. L'entrevue permet de présenter la diversité des points de vue et de nuancer l'homogénéité des publics en s'attardant sur les spécificités de chaque individu. Ce niveau de compréhension est nécessaire pour aborder les subtilités d'une scène / des scènes, ce qui passe notamment par l'explicitation des pratiques. Pour faciliter la prise de parole j'ai utilisé différentes méthodes qui ont permis de contourner certaines difficultés rencontrées avec l'utilisation d'un vocabulaire précis pour décrire ce qui peut être vécu comme indicible. Pendant les entretiens, j'ai donc mobilisé l'écoute en demandant aux participant-es de choisir deux ou trois morceaux qu'ils et elles considèrent comme techno et de m'expliquer leurs choix. Nous avons écouté des extraits ensemble au début de l'entretien et ils ont été commentés en direct. Les propos des interrogé-es seront rapportés de façon anonymisée. J'ai attribué aléatoirement une identité factice à chacun-e, sous forme de lettre. Les interviewé-es cité-es seront identifié-es en note de bas de page.

Lors des entretiens, j'ai utilisé l'image de deux façons. Les participant-es se sont prêtées au jeu de partager des images qu'ils et elles considèrent représentatives de la scène techno montréalaise. J'analyse ces images dans le chapitre 2 de ce mémoire. Ces photographies nous donnent de précieux renseignements sur les espaces emblématiques et qui font consensus au sein de la scène techno montréalaise. J'ai ensuite confronté les participant-es à des images que j'avais moi-même sélectionnées. Elles étaient représentatives de différentes dimensions – esthétiques, symboliques, historiques, matérielles – de la scène techno et de la culture des musiques électroniques : festival psy trance (dont l'esthétique se différencie d'un festival techno), concert ou artiste EDM (opposé à *underground*), portrait des pionniers de la techno de Détroit, matériel de DJ, lieux de diffusion de la techno (Stéréo, Berghain). Cet exercice a permis aux répondant-es de faire des associations d'idées, de se positionner au sein de ce milieu et d'affirmer leurs pratiques et leur appartenance à un groupe ou une esthétique artistique. Ce

procédé, emprunté à la sociologie visuelle, s'appelle la photo élicitation, un terme adopté par le photographe et chercheur John Collier dans les années 1950⁴³. Il a depuis été théorisé et défini notamment par Douglas Harper :

L'élicitation photographique repose sur l'idée simple d'insérer une photographie dans un entretien de recherche. La différence entre les entretiens utilisant des images et du texte et les entretiens utilisant uniquement des mots réside dans la manière dont nous réagissons à ces deux formes de représentation symbolique, et ce pour une raison physique : les parties du cerveau qui traitent les informations visuelles sont, au cours de l'évolution, plus anciennes que celles qui traitent les informations verbales. Ainsi, les images évoquent des éléments plus profonds de la conscience humaine que les mots ; les échanges fondés uniquement sur les mots utilisent moins les capacités du cerveau que les échanges dans lesquels le cerveau traite aussi bien les images que les mots. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles l'entretien d'explicitation photographique ne semble pas être simplement un processus d'entretien qui permet d'obtenir davantage d'informations, mais plutôt un processus qui permet d'obtenir un type d'information différent⁴⁴.

Au cours des entretiens, j'ai demandé aux participant-es de réaliser une cartographie de la scène techno montréalaise. Si les entretiens avaient eu lieu en personne, j'aurais mis à leur disposition des grandes feuilles, des post-it et des feutres de couleur. Puisque la pandémie m'a forcée à tenir l'essentiel de mes entretiens en ligne sur Zoom, j'ai tiré profit de la situation et leur ai proposé d'utiliser un outil de tableau blanc numérique de la suite Google : Jamboard. Je les ai accompagnés dans la prise en main de l'outil qui permet de faire des formes (bulle, flèche, carré, etc.), de taper du texte, d'intégrer des images, des post-it et de distinguer les éléments grâce à une palette de couleur limitée. Les cartes réalisées font office de représentations graphiques du discours tenu par les amateur-trices interrogé-es et mettent en lumière les acteurs et les dynamiques existantes au sein l'écosystème techno montréalais. Je présente et analyse certaines cartes dans le chapitre 4.

Le terme techno est souvent utilisé comme un mot parapluie qui couvre plusieurs genres de musiques dites électroniques. Les deux expressions peuvent parfois être utilisées de manière

⁴³ Elisa Bignante, « The use of photo-elicitation in field research : exploring Maasai representations and use of natural resources », *EchoGéo*, vol.11, 2010, consulté le 23 août 2021 <https://journals.openedition.org/echogeo/11622>

⁴⁴ « Photo elicitation is based on the simple idea of inserting a photograph into a research interview. The difference between interviews using images and text, and interviews using words alone lies in the ways we respond to these two forms of symbolic representation. This has a physical basis: the parts of the brain that process visual information are evolutionarily older than the parts that process verbal information. Thus images evoke deeper elements of human consciousness that do words; exchanges based on words alone utilize less of the brain's capacity than do exchanges in which the brain is processing images as well as words. These may be some of the reasons the photo elicitation interview seems like not simply an interview process that elicits more information, but rather one that evokes a different kind of information. » Douglas Harper, « Talking about pictures: a case for photo elicitation », *Visual Studies*, vol.17, n°1, 2002, p.13.

homonyme alors qu'elle ne désigne pas le même objet. Grâce à un corpus de musique techno partagé par les participant-es aux entretiens, cette recherche nous amènera à questionner la définition même de la techno. Ce questionnement partira des définitions institutionnelles proposées par la littérature académique pour être mis en perspective avec le discours tenu par les participant-es à l'enquête. Je présenterai le portrait sociodémographique des amateur-trices de techno montréalais qui ont répondu au questionnaire ainsi que les éléments fondamentaux de leurs pratiques. Dans un troisième temps, je m'arrêterai sur la piste de danse pour comprendre l'expérience qui est faite de la techno dans un contexte d'*afterhour*. Je m'intéresserai au matériau musical en examinant le corpus de morceaux techno partagés par les amateur-trices. Je serai ainsi en mesure de saisir ce que la techno donne à entendre et nous verrons que, contrairement à l'idée reçue que la techno est une musique sans parole, l'utilisation des voix n'est pas si rare que ça. Pour finir, en combinant ce que j'ai appris des publics, des pratiques, des lieux et de la musique techno, je serai capable de présenter partiellement l'écosystème techno montréalais. Bien que le questionnaire partagé en ligne comportait une section sur la pratique musicale et le DJing, j'ai décidé de ne pas utiliser ces données partielles car je n'ai pas poursuivi cette ligne d'enquête lors des entretiens avec les amateurs-trices. Je me suis concentrée sur l'expérience des auditeurs-trices.

À travers ce mémoire, j'étayerai l'idée qu'il n'existe pas une mais plusieurs scènes techno à l'échelle de Montréal. Cette analyse se base sur les discours d'amateur-trices et les représentations schématisées de la scène techno montréalaise sous forme de cartographies numériques⁴⁵ réalisées par les participant-es lors des entrevues.

Cadre théorique

Ce mémoire part du principe que les musiques électroniques de danse comme la techno appartiennent aux musiques populaires. J'adopte la position de Simon Frith, dont je citerai l'ouvrage *Performing Rites : On the Value of Popular Music* à plusieurs reprises, par exemple lorsqu'il définit les « musiques populaires » comme étant ni savantes, ni traditionnelles.

Parmi les notions théoriques fondamentales à cette recherche, on trouve celle de la sociologie des publics de la culture et des pratiques culturelles. À ce sujet, les travaux des

⁴⁵ Les cartographies sont numériques car elles ont été réalisées à l'aide de l'outil tableau blanc Jamboard (suite Google) lors d'entrevues à distance sur la plateforme Zoom. Les règles sanitaires ne permettaient pas un autre format.

pionniers Richard A. Peterson⁴⁶ et Philippe Couleangeon⁴⁷ et ceux des continuateurs comme Laurent Fleury⁴⁸, sont très éclairants dans leur mise en lumière la notion d'omnivorisme, en lien avec le concept de capital culturel identifié par Pierre Bourdieu⁴⁹. Dans la mesure où les pratiques sociales sont hiérarchisées et que ces hiérarchies reflètent celles des classes sociales, l'individu peut s'en servir comme d'un marqueur distinctif. Jusqu'ici, les groupes sociaux dominants, à travers leur intérêt pour des genres de musiques valorisées dans leur classe trouvaient dans leur « bon goût » un moyen de se distinguer. En opposition à une « univérité » distinctive, avec l'omnivorisme le capital culturel d'un individu est reconnu à travers la capacité à apprécier une diversité d'objets culturels aussi bien intellectuels, populaires que folkloriques⁵⁰. Nous verrons comment, à l'intérieur du groupe des amateur-trices de techno, le « capital culturel » se construit et comment leurs discours peut servir à appuyer l'idée que les pratiques *underground* et les musiques qui y sont associées sont plus valorisées que celles en lien avec la frange commerciale de la techno.

Tout en s'inspirant des sondages employés dans les enquêtes sur les pratiques culturelles menées par les ministères de la culture et des communications en France et au Québec, mon travail, par son échelle et sa concentration sur un objet culturel – la musique techno ; se rapproche de celui réalisé auprès de publics spécifiques de la musique. Parmi ceux-ci, je retiens l'approche sociologique empruntée par Wenceslas Lizé qui s'intéresse aux amateurs de jazz de « premier rang » dans le cadre du concert⁵¹. J'adopte une posture similaire en me concentrant sur le cadre d'une soirée en *afterhour* et à la façon dont les amateur-trices occupent l'espace. En demandant aux amateur-trices de techno de représenter visuellement la scène montréalaise, je m'inspire des cartographies réalisées par les amateur-trices de *metal* rencontrées par Sophie Turbé qui mettent en lumière les déplacements, offrant ainsi un point de vue différent sur la scène *metal*.⁵²

⁴⁶ Richard A. Peterson, « Le passage à des goût omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, 2004, p.145-164.

⁴⁷ Philippe Couleangeon, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, coll. Repères Sociologie, 2005.

⁴⁸ Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2011.

⁴⁹ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de minuit, 1979.

⁵⁰ Peterson, « Le passage à des goûts omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, 2004, p.145-164.

⁵¹ Wenceslas Lizé, La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang in A. Pecqueux et O. Roueff (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes de sciences sociales sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009.

⁵² Sophie Turbé, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales : le cas de la musique metal en France », *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 2014, p. 97–113.

Empruntant aux travaux sur la « pragmatique des amateurs » et leurs « conditions d'attachement » aux répertoires musicaux, je ferai appel au concept de prise développé par Bessy et Chateauraynaud⁵³. « La notion de prise décrit les relations entre les hommes et les choses en les prenant dans les deux sens : dans le sens d'avoir prise sur, expression qui désigne souvent une ascendance de l'humain (actif, interactif, interrogatif) sur l'objet (inerte, passif, construit) et dans celui de donner prise à, formule qui permet d'accorder aux corps une irréductibilité ». Une réflexion qui a nourri celle portant sur la notion d'accroche et de la figure de l'amateur-trice⁵⁴. Ces deux concepts vont ici nous aider à analyser les discours des amateur-trices pour faire apparaître les étapes de la construction du goût pour la techno, de leur parcours et le sens qu'ils et elles donnent à la musique et à leurs pratiques.

Le concept de scène culturelle mis en lumière par Will Straw⁵⁵ nous permet de rendre compte du dynamisme des pratiques. À l'échelle de Montréal, les travaux de Martin Lussier⁵⁶ sur le punk et de Étienne Galarneau⁵⁷ sur les musiques émergentes offrent un regard très localisé sur les pratiques et dynamiques culturelles à l'échelle d'une scène. Ce dynamisme est à mettre en lien avec la proposition de Christopher Small quant à l'usage du terme *musiquer*⁵⁸. Les pratiques qui seront présentées ne sont pas des objets inertes, car il y a bien du mouvement et de l'agentivité, les amateur-trices étant activement impliqués-es dans la relation qu'ils et elles créent avec la musique. C'est ce que Lussier défend avec son travail sur la scène punk montréalaise : « À la place d'un tout fixe et homogène, cette façon de voir le punk met de l'avant les processus de différenciation et de métissage qui ont lieu à l'intérieur des pratiques associées à la musique : le punk n'est plus une image figée⁵⁹. » La techno non plus.

Les notions d'*underground* et de *mainstream* vont être particulièrement importantes tout au long de ce mémoire pour comprendre les dynamiques entre les différents courants ou circuits que l'on peut identifier dans la scène techno montréalaise. *Mainstream* peut être traduit par l'expression « courant dominant » ou « branche commerciale ». D'après Alison Huber, la

⁵³ Christian Bessy, Francis Chateauraynaud, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Éditions Pétra, coll. Pragmatismes, 2014.

⁵⁴ Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La documentation française, Paris, 2000.

⁵⁵ Will Straw, « Systems Of Articulation, Logics Of Change: Communities And Scenes In Popular Music », *Cultural Studies*, vol.5, n 3, 1991, p.368-388.

⁵⁶ Lussier, *Vers l'installation d'un espace musical : ethnographie de la scène punk à Montréal*.

⁵⁷ Étienne Galarneau, *Innovations médiatiques et avant-garde musicale : une sociomusicologie des « musiques émergentes » à l'ère du web 2.0*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2016.

⁵⁸ Christopher Small, *Musiquer, le sens de l'expérience musicale*, traduit de l'anglais par Jedediah Sklower, Éditions Philharmonie de Paris, collection La rue musicale, 2019.

⁵⁹ Lussier, *Vers l'installation d'un espace musical : ethnographie de la scène punk à Montréal*, p.4.

compréhension du terme repose autant sur sa définition littérale que métaphorique, c'est-à-dire sur l'idée qu'on se fait de la « sous-culture de l'autre »⁶⁰. Dans le cas de la techno, les discours des amateur-trices font ressortir l'*underground* comme un ensemble de lieux, de genres musicaux et de pratiques qui existent en marge des réseaux officiels ou institutionnels. La notion même d'*underground* est aujourd'hui remise en question avec l'avènement des réseaux sociaux. C'est un argument marketing utilisé pour vendre une image. Cependant, il existe des événements privés qui investissent des lieux qui ne sont pas prévus pour la diffusion musicale (loft, entrepôt abandonné, sous-sol de magasins) et qui ne fonctionnent que sur le principe du bouche à oreille, donc auxquels seul-es les initié-es ont accès. Pour les besoins de l'enquête et pour faciliter la catégorisation des événements, nous prendrons plusieurs facteurs en compte pour les distinguer : la jauge de l'événement, sa publicisation dans la sphère publique, l'espace investi et la popularité des artistes programmé-es. Ces catégories et leurs variables ont été identifiées dans les discours d'amateur-trices comme faisant consensus au sein du groupe interrogé. Dans ce cas, un événement comme le Piknic Electronik est considéré *mainstream* car il accueille jusqu'à 10 000 personnes, est très publicisé et programme des artistes populaires dans un lieu connu des montréalais-es, le Parc Jean-Drapeau. Une soirée dans une boîte de nuit, dépendamment de la programmation, peut appartenir à l'une ou l'autre catégorie, tout comme les soirées organisées par des collectifs locaux. Les soirées privées appartiennent à l'*underground*, les événements organisés par des collectifs sont à cheval entre le *mainstream* et l'*underground* puisque l'information concernant ces soirées est publique donc accessible facilement sur les réseaux sociaux mais les jauges dépassent rarement le millier de participant-es. La programmation et la popularité du Stereo le placeraient du côté *mainstream*, mais la jauge et les pratiques cultivées à l'intérieur le font appartenir à l'*underground*, il se trouve entre les deux.

⁶⁰ Alison Huber, « Mainstream as Metaphor. Imagining Dominant Culture, » dans Sarah Baker, Andy Bennet, Jodie Taylor, *Redefining Mainstream Popular Music*, New York, Routledge, 2013, p.2-13.

Chapitre 1. Définir la techno, une entreprise impossible ?

En l'espace de trois décennies, la techno a connu de nombreuses transformations, à l'image du monde musical et plus particulièrement des musiques électroniques. Parmi celles-ci on peut citer la révolution des technologies de l'information (TIC)⁶¹, le développement d'une lutherie électronique innovante⁶², la dématérialisation de la musique et l'évolution des pratiques culturelles sous l'impulsion de la numérimorphose⁶³. Parallèlement à ces nombreuses transformations, les musiques électroniques de danse, issues de la culture populaire, ont infiltré les sphères culturelles qu'on peut qualifier de légitimes, institutionnelles et politiques comme les défilés de haute-couture⁶⁴, les musées d'art moderne⁶⁵ et même le siège de gouvernement d'État français, le Palais de l'Élysée⁶⁶. L'intérêt de la classe politique pour cette « musique de jeunes » peut néanmoins être perçu comme un phénomène de récupération politique ayant pour objectif de séduire l'électorat des 18-25 ans. Le discours démagogique paraît d'autant plus évident lorsqu'on observe les actions politiques et policières répressives souvent violentes menées à l'encontre de certaines franges du mouvement des musiques électroniques en France depuis les années 1980⁶⁷.

Ces transformations majeures induisent de nouveaux publics, de nouvelles pratiques et de nouvelles habitudes d'écoute. Pour toutes ces raisons, il est nécessaire de questionner la définition originelle de la techno. En effet, l'usage du terme techno a évolué parallèlement au monde musical. À sa naissance, la techno désignait la techno de Détroit étant la seule à exister. Avec le temps et la création de variations autour de la techno, il a fallu préciser les étiquettes en lien avec des attributs sonores.

⁶¹ Guillaume Kosmicki, *Musiques électroniques des avant-gardes aux dancefloors*, Paris, Le mot et le reste, 2016.

⁶² Nick Prior, « Musiques populaires en régime numérique, acteurs, équipements, styles et pratiques », *Réseaux*, vol 2, n°172, 2012, p.66-90.

⁶³ Fabien Granjon et Clément Combes, « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, vol 6, no 145-146, 2007, p.291-334.

Philippe Le Guern, « Des médias traditionnels à la numérimorphose des goûts et des usages », *Réseaux*, vol.184-185, n°2-3, p.211-246.

⁶⁴ Plus récemment, Juan Atkins, un des pères fondateurs de la techno, a joué un live lors d'un défilé Louis Vuitton à Paris, janvier 2020. <https://www.traxmag.com/juan-atkins-cybotron-defile-louis-vuitton-fashion-week-paris-2020/>, consulté le 19 janvier 2021.

⁶⁵ Le DJ et producteur Canadien Richie Hawtin a par exemple joué au MoMa (New York) en 2003 et en 2013 au Guggenheim (New York) sous son alias Plastikman.

⁶⁶ À l'occasion de la Fête de la Musique 2018, des DJs stars de la musique électro ont mixé sur le perron du Palais de l'Élysée.

⁶⁷ Pour les événements les plus récents du printemps 2021, voir l'article de Libération, « Plusieurs free parties interrompues par les forces de l'ordre », 2 mai 2021, accessible au https://www.liberation.fr/culture/musique/plusieurs-free-parties-interrompues-par-les-forces-de-lordre-20210502_OKM4HHKYBBC35N23TBKMMWHMSY/, consulté le 14 novembre 2021.

Pour faciliter l'exercice de nommer les musiques, Danick Trottier propose quatre niveaux de catégorisation dans son ouvrage *Le classique fait pop, pluralité et décloisonnement des genres*. Il distingue le domaine musical ou le type de musique, le méta-genre, le genre et le style musical. J'ai longuement hésité : la techno est-elle un méta-genre ou un genre ? Cette incertitude révèle une dissonance entre l'utilisation du terme dans le milieu académique et sur le terrain, ce que je présente en détail dans le chapitre 1 et le chapitre 2 du présent mémoire.

Domaine musical	Méta-genre	Genre	Style musical
Musiques populaires	Musiques électroniques de danse	Techno	Techno de Détroit Acid techno Techno allemande Etc.

Tableau 2 Catégorisation de la techno comme genre selon le modèle proposé par Danick Trottier

Domaine musical	Méta-genre	Genre	Style musical
Musiques populaires	Techno	Techno de Détroit Techno allemande Etc.	Techno de Détroit 1980-1990 Techno minimale Etc.

Tableau 3 Catégorisation de la techno comme méta genre selon le modèle proposé par Danick Trottier

Pour Kembrew McLeod, ce sont les musiques électroniques qui sont un méta-genre :

La musique électronique/danse est un terme générique utilisé dans cet article pour désigner un groupe hétérogène de musiques réalisées à l'aide d'ordinateurs et d'instruments électroniques, souvent dans le but de danser. La musique électronique/danse est un nom méta-générique suffisamment vague pour décrire la grande variété de styles musicaux consommés par un réseau de producteurs et de consommateurs vaguement connectés.⁶⁸

⁶⁸ « "Electronic/dance music" is an umbrella term used in this article to label a heterogeneous group of musics made with computers and electronic instruments-often for the purpose of dancing. Electronic/dance is a metagenre name that is vague enough to describe the broad variety of musical styles consumed by a loosely connected network of producers and consumers », Kembrew McLeod, « Genres, subgenres, sub-subgenre and more: musical and social differentiation within electronic/dance music communities », dans *Electronica, Dance and Club Music*, Farnham, Ashgate, 2012, p.290.

Pourtant, pour les amateur-trices de techno, c'est bien le terme techno lui-même qui est méta car il correspond à un ensemble de genres de musiques électroniques. Il est donc particulièrement difficile de saisir le sens qui est donné au terme musique techno car chacun-e, en l'utilisant, y dépose sa propre perception, ses propres représentations, fruit de son bagage culturel et expérientiel. L'utilisation du mot techno à travers un usage générique permet de désigner les musiques électroniques de danse. Si elles cultivent des liens de parentés indéniables, à chacune est associé des publics spécifiques et des pratiques hétérogènes. Dans un premier temps, je m'intéresserai à ce que la littérature scientifique nous apprend de la techno. Dans un deuxième temps, je m'arrêterai sur les éléments discursifs d'une définition de la techno formulés par les amateur-trices.

Ce travail d'étiquetage des genres est important pour plusieurs raisons, comme le souligne Danick Trottier :

Les genres remplissent avant tout des fonctions de communication, de catégorisation et de stabilisation au sein de la musique et du rapport que nous entretenons à celle-ci à titre d'auditeur-trice. [...] Un genre musical sert à communiquer, par exemple pour circonscrire tout un monde comme celui du rock ; un genre musical sert à catégoriser, par exemple dans les journaux ou les revues alors que les différents disques sont recensés dans différentes boîtes comme le classique, l'americana, etc. ; un genre musical sert à stabiliser, par exemple quand une musique est décrite comme chanson québécoise et qu'elle se rattache ainsi à un univers culturel facilement identifiable⁶⁹.

Je compléterai ces trois fonctions principales avec celle de la stratégie marketing avancée par Kembrew McLeod :

Le processus de dénomination de nouveaux sous-genres au sein des communautés de musique électronique n'est pas seulement directement lié à la nature rapidement évolutive de la musique elle-même. C'est aussi une fonction des stratégies de marketing des maisons de disques, de l'accélération de la culture de consommation, et de l'appropriation des musiques de personnes majoritairement non blanches et de classe inférieure par les Blancs de classe moyenne et supérieure aux États-Unis et en Grande-Bretagne. De plus, le processus d'attribution de noms agit comme un mécanisme de contrôle qui génère une grande quantité de capital culturel nécessaire pour entrer dans les communautés électroniques et de danse⁷⁰.

D'un point de vue sociologique, l'étiquetage sert aussi à fédérer les acteurs d'un milieu, qui travaillent collectivement à circonscrire le genre musical, à délimiter un groupe

⁶⁹ Danick Trottier, *Le classique fait pop, pluralité musicale et décloisonnement des genres*, Montréal, XYZ, p.203.

⁷⁰ Kembrew McLeod, « Genres, subgenres, sub-subgenre and more: musical and social differentiation within electronic/dance music communities », dans *Electronica, Dance and Club Music*, Farnham, Ashgate, 2012, p.290.

d'appartenance⁷¹ construit sur une compréhension commune, une entreprise en constante réactualisation. C'est ce travail que j'approcherai en détail dans le chapitre 2 à travers le discours et les productions des amateur-trices.

Avant de plonger dans les considérations lexicales, arrêtons-nous un instant sur l'arbre généalogique de la techno afin de visualiser les frontières et les ramifications d'une musique qui englobe plusieurs styles. La grande famille des musiques électroniques regorge de genres et de styles résultant d'évolutions, de fusions et d'expérimentations. Le site de référencement musical collaboratif Discogs⁷², regroupe, dans la catégorie musique électronique, 109 étiquettes⁷³, parmi lesquelles la techno et ses nombreuses ramifications. Les amateur-trices qui participent au site et qui l'utilisent comme un catalogue et une plateforme d'achat/vente de vinyles entrent plutôt dans la catégorie des collectionneur-euses et ont donc une très grande connaissance de la musique. Le découpage stylistique proposé sur le site est donc teinté par cette vision presque érudite de la musique.

Voici une carte réalisée par un amateur du genre techno qui met en lumière les différents courants musicaux électroniques et leurs liens de parenté. De cette façon on voit que la techno a nourri la création de plusieurs genres de musiques électroniques de danse. Le guide proposé par Ishkur⁷⁴ prend donc la forme d'un arbre généalogique des musiques électroniques. Il considère la techno comme un genre, au même titre que la Drum and Bass ou la House. La Figure 2 permet d'apprécier la branche techno et de voir qu'elle se décline dans différents styles. La techno peut alors être « bangin », « dub » ou « minimal ».

⁷¹ Kembrew McLeod parle de l'étiquetage comme un « subcultural gate-keeping device », dans « Genres, Subgenres, Sub-genres and More : musical and social differentiation within electronic/dance music communities », dans Mark J. Butler (dir.) *Electronica, Dance and Club Music*, Farnham, Ashgate, 2012, p.302.

⁷² Discogs est une base de données musicale collaborative. Si à l'origine le projet est consacré à la musique électronique aujourd'hui Discogs répertorie une grande diversité de genres de musique. Accessible au <https://www.discogs.com/>, consulté le 19 janvier 2021.

⁷³ La définition de la techno proposée par Discogs met l'accent sur la techno de Détroit, détaillée avec des titres d'albums et des noms d'artistes. Pour lire la définition complète, voir *Annexe 6 – Définition de la techno sur Discogs*.

⁷⁴ Accessible au <https://music.ishkur.com/>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

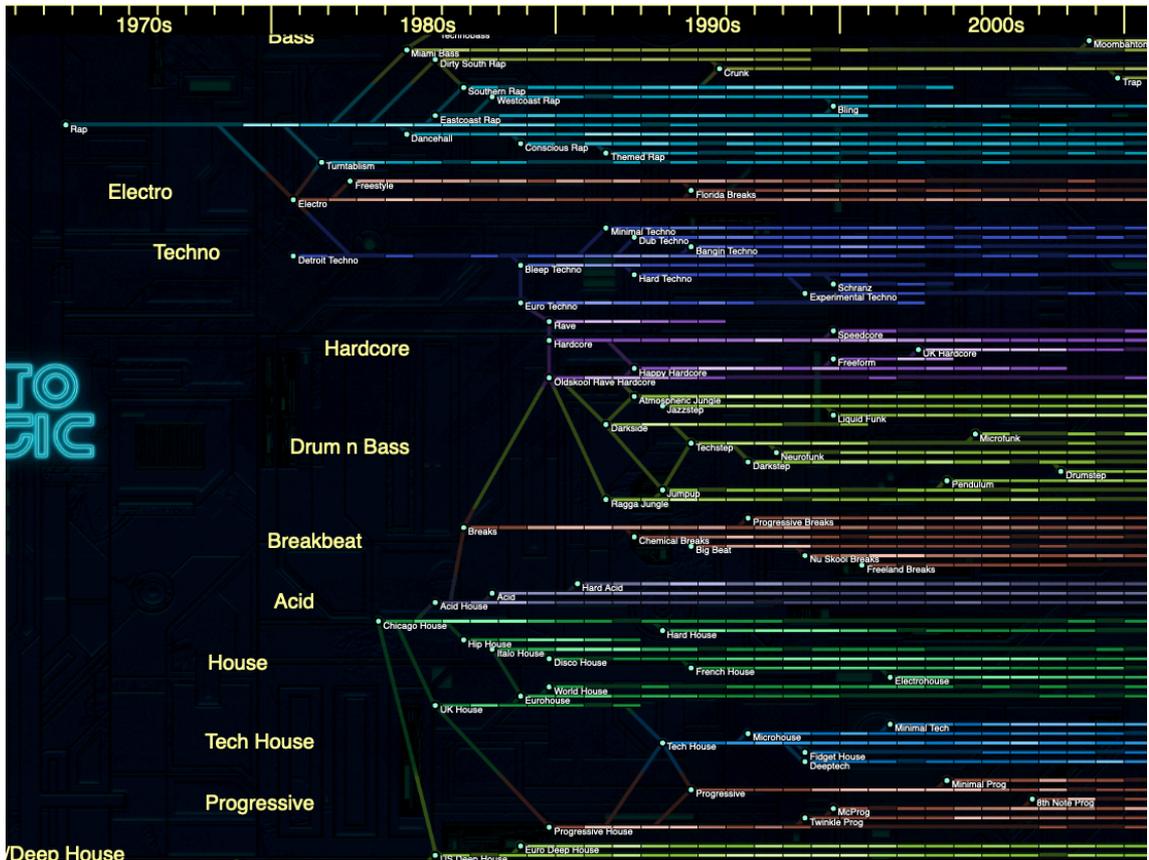


Figure 1 Capture d'écran du Ishkur Music Guide

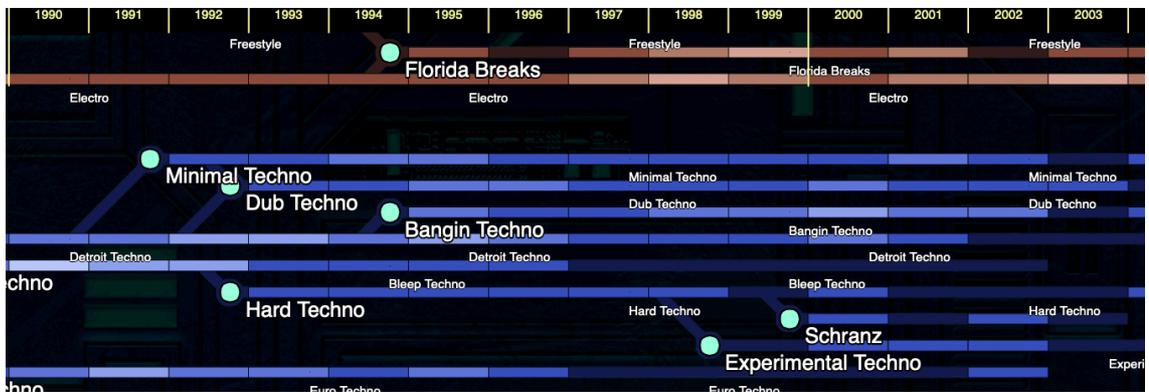


Figure 2 Capture d'écran de la branche techno du guide de Ishkur

Maintenant que la techno est présentée dans le cadre plus large des musiques électroniques, je m'intéresserai aux éléments fondamentaux de la techno présentés par la littérature scientifique.

1.1 Définitions théoriques

Ma quête démarre au niveau zéro de la définition : celle que l'on trouve dans les dictionnaires. Commençons par décortiquer celle⁷⁵ qui nous est donnée par l'une des principales encyclopédies musicales de référence, le *Grove Music Online* d'Oxford University Press. La techno est une musique du 20^{ème} siècle qui appartient à la famille de la « club dance music ». Elle s'écoute dans un espace dédié que sont les boites de nuit et elle est faite pour danser. Elle est principalement électronique et entretient donc un lien particulier avec la technologie. L'appellation techno est apparue en 1988 pour décrire ce qui était alors un nouveau son né à Détroit, enfanté par les DJs et producteurs Juan Atkins, Kevin Saunderson et Derrick May. Selon le *Grove*, la techno se base sur une structure et un tempo simple, comme la « club dance music » en général, c'est-à-dire en 4/4. La colonne vertébrale de la techno, c'est la grosse caisse (aussi appelé le *kick*). Au-delà des formules rythmiques et de la ligne de basse, l'instrumentation de la techno repose sur peu d'éléments et est invariablement électronique. Elle est décrite comme plus percussive que la musique house née à Chicago, dans laquelle elle puise son inspiration, autant que dans l'approche minimaliste de groupes new wave européens diffusés sur les ondes locales de Détroit.

Le son de Détroit puise son inspiration dans le travail de Kraftwerk « Computer World⁷⁶ » ou de formations japonaises comme Yellow Magic Orchestra « BGM⁷⁷ », qui ont ouvert la voie à une musique populaire faite avec des machines. Un contact avec des inspirations européennes et internationales a été rendu possible grâce à un homme : The Electrifying Mojo alias Charles Johnson, DJ et animateur sur les ondes locales de WGPR⁷⁸. Son émission de radio, Midnight Funk Association, diffusée entre 1977 et 1985, a permis à toute une génération de découvrir des artistes comme Kraftwerk, Gary Numan, Human League, Depeche Mode, New Order ou encore Giorgio Moroder.

Concrètement, la techno est un méta-genre ou genre de musique électronique souvent structuré de manière cyclique, basé sur un bpm (*beat* par minute, un battement) oscillant entre 125 et 145. Le rythme, la pulsation, est donc l'élément principal, autour duquel viennent s'ajouter et se retirer des éléments sonores comme la ligne de basse, la batterie – principalement

⁷⁵ Will Fulford-Jones, « Techno », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47221>, consulté le 20 décembre 2020.

⁷⁶ Kraftwerk, *Computerwelt*, Kling Klang, EMI Electrola, Allemagne, 1981.

⁷⁷ YMO, BGM, *Alfa*, ALR-28015, Japon, 1981.

⁷⁸ WGPR est l'acronyme de Grosse Pointe Radio car les locaux de la station se trouvaient dans la ville de Grosse Pointe Woods (Michigan).

la grosse caisse, la caisse claire, le charleston, clap et autres percussions qui peuvent être déformés, découpés, collés, filtrés, intensifiés, étouffés, étirés, joués à des vitesses non-humaines... et qui sont créés à l'aide de machines électroniques comme des boîtes à rythme et des synthétiseurs. L'évolution de l'accès aux machines programmables (baisse du prix d'achat, capacité sonore accrue) a suscité la prolifération des genres électroniques pour certaines formes de diffusion comme celle proposée par les boîtes de nuit et les raves. En 1998, le magazine *Keyboards* relève jusqu'à trente-six courants⁷⁹ différents au sein du genre techno avec de nombreuses appellations visant à attirer le plus large public⁸⁰.

La techno n'aurait jamais pu voir le jour sans un nombre conséquent d'avancées techniques et technologiques qui ont permis la naissance d'une lutherie électrique et électronique et parallèlement le développement de pratiques musicales (en premier lieu d'abord concentrées au sein des milieux d'avant-garde comme ceux de la musique concrète française, de la Tape music américaine ou de l'Elektronische muzik allemande). Le développement de l'échantillonnage au sein des musiques populaires prend son essor dans les années 1960 et 1970, avant même l'avènement des technologies numériques, et alors que l'enregistrement et la reproduction des sons se fait encore sur bande magnétique. Les bandes magnétiques offrent une bonne qualité audio pour l'époque et permettent de multiples manipulations. En coupant et collant les bandes entre elles, on peut, déjà à l'époque, créer ce qu'on appelle des boucles (*loop* en anglais). Les extraits de prises de son enregistrés peuvent être reproduits à l'infini et ce sont des artistes comme les Beatles avec « Revolution 9⁸¹ » ou Pink Floyd avec « Money ⁸²» qui démocratisent la pratique au sein des musiques populaires. Au même moment, le dub se développe du côté de la Jamaïque et permet de concevoir le remixage sur bandes magnétiques d'extraits musicaux déjà existants, ce pour quoi il sera souvent perçu comme l'ancêtre de la techno avec une table de mixage comme outil mis à la disposition d'un DJ⁸³. Ces nouvelles sonorités et techniques dépassent bientôt les frontières pour nourrir notamment la musique noire des villes américaines de Detroit et de Chicago, musique qui façonnera la techno d'hier à aujourd'hui.

⁷⁹ Jean-Marie Seca et Bertrand Voisin, « Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punk », *Volume !*, vol.3, n.1, 2004

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ The Beatles, « Revolution 9 », *The Beatles*, Apple Records, PMC7067/8, Grande-Bretagne, 1968.

⁸² Pink Floyd, « Money », *Money*, Harvest, 3609, États-Unis, 1973.

⁸³ Bill Brewster et Frank Broughton, *Last Night A DJ Saved My Life. Un siècle de musique aux platines*, Paris, Castor Astral, 2006, p.168-172.

Les sources sonores utilisées dans la techno se concentrent particulièrement sur 1) les percussions (batterie, bruit de métaux, de synthétiseurs, etc.) ; 2) les boucles (drums, beats ou une mélodie complète, etc.) ; 3) les bruits de l'environnement quotidien ; 4) les effets (des bruits synthétiques, des notes manipulées etc.) ; 5) les *samples* ou échantillons sonores (reproductibles sur un clavier MIDI et des instruments jouables souvent multi-samples, etc.) ; 6) les mots parlés ou chantés, assemblés pour faire danser, etc. Le tout est enregistré sur vinyle ou sur cassette. À la fin des années 1970, il existe déjà une organologie électrique et électronique en bonne voie de développement. Dans cet élan, les progrès de l'amplification permettent une meilleure diffusion du son dans le cadre des boîtes de nuit et des discothèques, aspect non négligeable d'un point de vue artistique.

La techno est un méta-genre ou genre qui s'inscrit dans la lignée des musiques de danse afro-américaines. Elle ouvre une dimension nouvelle de la musique. Par ailleurs, elle est aussi la mutation et le croisement de méta-genres ou genres déjà existants. Ainsi, la techno, en focalisant sur la pulsation et la syncope fait écho au jazz, elle hérite de l'aspect percussif du funk, la basse qui avait pris de l'importance en gagne d'autant plus, même de manière électronique. Cependant dans une certaine mesure elle se distance des musiques afro-américaines, contrairement à la house, puisqu'elle puise aussi son inspiration dans l'électro européenne blanche, un aspect souligné par Sean Albiez :

La techno est une musique afro-américaine dont l'inspiration créative ne provient pas du ghetto urbain, de l'église ou de la rue, mais plutôt d'un futurisme sonore européen "étranger" et "blanc" ; alors cette musique est sans doute "post-soul" et occupe apparemment une sphère culturelle éloignée des anciennes "musiques" populaires noires inspirées du gospel et du blues⁸⁴.

Le générique techno recouvre des formes musicales très diverses, mais peut cependant être défini en fonction de caractéristiques communes, comme le rapporte Anthony Pouilly : « la techno est totalement dépourvue de ce dualisme mélodie/accompagnement, de structure formelle codifiée et du concept de « début » et de « fin »... Elle est constituée de pistes sonores qui se répètent, se juxtaposent, se superposent, apparaissent et disparaissent librement⁸⁵. »

⁸⁴ « If techno is African American music that cast its eyes and ears elsewhere than the urban ghetto, the church and the street for creative inspiration, favouring "alien", "white" European sonic futurism, then this music is arguably 'post-soul', and apparently occupies a cultural sphere removed from previous gospel -and blues-informed black popular "musics" », Sean Albiez « Post-soul futurama: African American cultural politics and early Detroit techno », dans Mark J. Butler (dir.), *Electronica, Dance and Club Music*, Farnham, Ashgate, 2012, p.446.

⁸⁵ Anthony Pouilly, citant Astrid Fontaine et Caroline Fontana, *Raver*, Paris, Anthropos, 1996, p. 29. Dans « Les facettes de la planète techno », Béatrice Mabilon-Bonfils (dir.), *La fête techno*, 2004, p.10-27.

La techno remet en cause certaines des formes de la pratique musicale traditionnelle en se centrant davantage sur le rapport entre l'individu et la ou sa machine. Les musiques électroniques n'ont que très rarement recours à l'harmonie et la hauteur, comme le décortique Johan Girard :

Le développement mélodique fait généralement défaut, tout comme, dans une moindre mesure, la construction harmonique. Encore faut-il ici opérer une distinction entre les genres les plus « puristes », refusant généralement tout recours à la mélodie et à l'harmonie, ainsi qu'à des sonorités identifiables et ceux qui s'inscrivent plus clairement dans la généalogie des musiques populaires, à l'instar des diverses déclinaisons de la *house music*, prenant racine dans la musique disco [...] Corollairement, les musiques électroniques n'ont généralement pas recours au changement harmonique, les *patterns* se répétant de manière linéaire, hors de toute orientation téléologique, à l'exception de l'entrée progressive des instruments et des effets de tension/résolution occasionnés par le retrait momentané du *kick*, la « grosse caisse » électronique. Mais de tels cycles de tension/résolution ne sont pas portés par le paramètre de la hauteur, comme c'est traditionnellement le cas dans la musique occidentale, mais par des modifications dans l'organisation architectonique des morceaux, comme le déclenchement ou le retrait des pistes enregistrées dans un séquenceur⁸⁶.

Les sources citées indiquent que la techno est souvent prise dans un spectre musical plus large qu'elle-même et de son méta-genre ou genre, c'est-à-dire celui des musiques électroniques de danse. Ici, on saisit la techno à travers des éléments géographiques (Détroit), historiques (les années 1980 et ses mutations au fur et à mesure des décennies), formels (l'importance du *kick*, l'absence de mélodie) et à la fois culturels et fonctionnels (contexte de fête et importance accordée à la danse). La définition de l'Electronic Dance Music (EDM) dans le *Grove* consacre un passage à la techno en précisant que le genre oscille entre 120 et 140 battements par minute⁸⁷ (bpm). Je note que la définition du *Grove Music Online* ne couvre pas l'esthétique et l'instrumentation électronique en détail. La question des représentations sociales des amateur-trices de techno sur la musique est aussi laissée de côté.

1.2 Définitions institutionnelles

Une autre façon d'approcher une définition de la techno serait de s'intéresser à celle rencontrée dans les enquêtes sur la participation culturelle des Québécois-es menées par le Ministère de la Culture et des communications (MCC). Comme le suggère Laurent Saadoun,

⁸⁶ Johan Girard, « Entendre ces musiques que l'on dit électroniques, » *Volume !*, vol 10, n 1, 2013, p.216.

⁸⁷ Le blog du logiciel de production musicale Ableton Live propose le découpage suivant selon ce qui est nommé comme des « genres courants » Dub : 60-90 bpm, Hip-hop : 60-100 bpm, House : 115-130 bpm, Techno/trance : 120-140 bpm, Dubstep : 135-145 bpm, Drum and bass : 160-180 bpm. <https://learningmusic.ableton.com/fr/make-beats/tempo-and-genre.html>, consulté le 19 janvier 2021.

l'institution (le *Grove* pourrait être considéré comme tel) joue un rôle important dans la construction des grilles de compréhension du monde et des définitions :

Ainsi, l'institution donne-t-elle à comprendre nos pensées, nos représentations, nos goûts et nos dégoûts, mais aussi guide-t-elle nos actions, notamment parce qu'elle est gardienne du lexique. C'est-à-dire du sens, de sa définition comme de ses inflexions. Ce que nous pensons et sentons est socialement et culturellement construit et déterminé par les institutions, qu'il s'agisse d'institutions concrètes (la famille, le langage, la profession) ou d'institutions abstraites (l'État, la société, la communauté)⁸⁸.

Cependant, il n'existe pas de définition claire des genres musicaux proposés dans les sondages d'enquête menées par le MCC, d'autant plus que les types de musique, les méta-genres et les genres ont tendance à se confondre. Ils sont donc laissés à l'interprétation des participant-e-s au sondage :

2004	2009	2014
Classique, opéra, opérette	Classique, opéra, opérette	Classique (dont l'opéra)
Jazz, blues	Jazz, blues	Jazz, blues
Rap, hip-hop	Rap, hip-hop	Rythm and blues, soul, Gospel
Danse, disco, house, rave		Rap, hip-hop
Rock, pop	Pop et variétés	Dance, techno, électronique
New wave, heavy metal, alternatif, grunge, punk	Rock, alternatif, soft, hard...	Pop
Chansonnier, auteur-compositeur, interprète	Chanson, chansonnier, auteur-compositeur interprète	Ballade
	Western, country	Rétro
Autre		Rock (soft, metal, punk)
Autres chanteurs ou groupes populaires		Alternatif
Radio		Folk, Indie
Musique d'ambiance semi-classique		Chanson francophone
	Autres	Western, country
		Musique du monde et traditionnelle (dont la musique latine et reggae)
		Autres
		Relaxation

Tableau 4 Comparaison des catégorisations de genres musicaux présentés dans les enquêtes sur les pratiques culturelles au Québec du ministère de la Culture et des communications du Québec⁸⁹

⁸⁸ Saadoun, Laurent, « Dans l'institution ou hors de l'institution : la transgression nécessaire », dans Mabilon-Bonfils (dir.), *La fête techno*, 2004, p.121.

⁸⁹ Héloïse Rouleau, *Nouvel essor du rap québécois : Développement numérique d'une culture en marge de l'industrie*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2019, p.64.

La nomenclature utilisée lors des grandes enquêtes sur les pratiques culturelles des Québécois-es regroupe plusieurs méta-genres et genres de musique électronique ayant effectivement des liens de parenté indirect d'un point de vue historique et social mais pourtant esthétiquement éloignés, comme par exemple « danse, disco, house et rave⁹⁰ » dans l'enquête de 2004. Alors que l'introduction du rapport de 2004 affirme que « l'écoute musicale est devenue une des pratiques culturelles à la fois les plus distinctives et les plus identitaires⁹¹ », la catégorisation choisie ne semble pas pouvoir permettre de saisir le caractère distinctif ou identitaire des amateur-trices de techno puisqu'ils et elles sont mélangé-es aux auditeur-trices de dance et de disco, de house et de rave. Le Tableau 4 fait état de l'évolution de cette nomenclature pour les trois dernières enquêtes du MCC, soit de 2004, de 2009 et de 2014. Je note la disparition totale des genres électroniques en 2009, probablement incorporés à l'étiquette « pop et variétés » ou « autre », c'est-à-dire complètement invisibilisés.

Les enquêtes nous donnent finalement peu d'informations sur les publics de la techno. Si au vu de l'enquête de 2004 nous pouvons déjà imaginer que les publics des soirées disco ne sont pas forcément ceux des raves (tout en étant conscient qu'un seul individu peut consommer ces deux genres et appartenir à ces deux scènes), il en va de même pour la nomenclature de 2014. Si pour autant la techno fait partie de la grande famille de la « dance music », il n'empêche que les pratiques, les conventions, ne sont pas les mêmes d'un genre de dance music à l'autre, comme il a été soulevé pour la catégorie « danse, disco, house et rave ». D'autant plus que la dance music est souvent utilisée en Amérique du Nord pour qualifier une certaine pop des années 1980 portée sur la danse, par exemple celle proposée par Michael Jackson et sa sœur Janet Jackson. Par conséquent, le mot techno est souvent utilisé pour évoquer différents styles de musiques électroniques.

Quant à l'électronique, ce terme, très globalisant, est un méta-genre. On peut ainsi imaginer qu'il désigne autant un concert de musique drône⁹² à la Vitrola⁹³ qu'un dj set au Piknic

⁹⁰ On peut considérer que le disco, né aux États-Unis dans les années 1970 précède la house des années 1980, qui s'est exportée en Grande-Bretagne dans les années 1990.

⁹¹ Rosaire Garon et Marie-Claude Lapointe, « Introduction », *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec*, MCC, 2004, p.7.

⁹² Genre électronique minimaliste qui utilise des sons tenus (comme un bourdon) avec peu de variations harmoniques. La diffusion de cette musique se fait dans un contexte de concert.

⁹³ La Vitrola est une petite salle de concert située sur le Boulevard Saint-Laurent, dans un quartier connu pour avoir vu s'épanouir la scène indie montréalaise.

Elektronik. Pour mieux comprendre ce que signifie la techno pour ceux et celles qui l'écoutent, nous avons décidé de les interroger directement lors de nos entretiens semi-dirigés.

Regardons maintenant ce que les tableaux des enquêtes menées par le MCC peuvent nous apprendre sur la démographie des publics de la musique « dance, disco, house, rave » en 2004 et sur ceux de la « dance, techno, électronique » en 2014.

TABLEAU 2.2 **Catégorie de musique écoutée le plus souvent (première mention), en 2004***

Variables sociodémographiques		Catégories de musique											Total %
		Classique, opéra, opérette %	Musique d'ambiance, semi-classique %	Rock, pop %	Danse, disco, house, rave %	Chansonniers, auteurs-compositeurs-interprètes %	Jazz, blues %	Rap, hip-hop %	New wave, heavy metal, alternatif, grunge, punk %	Autres chanteurs ou groupes populaires %	Radio %	Autre %	
Âge	De 15 à 24 ans	4,5	0,1	29,6	5,0	2,0	2,5	25,3	14,8	3,4	3,7	9,0	100
	De 25 à 34 ans	12,5	1,2	39,7	5,1	3,3	4,5	3,7	6,0	4,6	5,1	14,3	100
	De 35 à 44 ans	15,3	4,5	38,6	3,0	5,8	5,3	2,3	1,7	5,5	4,8	13,3	100
	De 45 à 54 ans	24,9	6,3	27,5	3,1	6,7	7,8	0,6	0,8	4,0	5,7	12,7	100
	De 55 à 64 ans	43,7	6,1	17,1	1,3	5,7	4,8	0,0	0,1	4,6	5,0	11,5	100
	65 ans et plus	48,7	6,4	10,0	0,1	7,2	2,6	0,8	0,0	3,3	7,9	12,9	100
Niveau d'études	Primaire	21,1	5,6	17,9	2,1	6,5	2,1	4,7	2,2	3,1	10,7	24,1	100
	Secondaire	16,9	4,7	31,0	3,3	4,2	2,7	8,3	4,7	4,6	6,7	12,9	100
	Collégial	19,3	3,7	31,3	5,1	5,5	4,6	6,0	5,2	4,8	4,4	10,0	100
Langue parlée à la maison	Universitaire	33,3	3,2	26,2	1,5	4,9	7,7	2,4	2,4	3,6	3,5	11,3	100
	Français	23,6	4,0	28,4	3,3	5,8	4,7	4,7	4,5	4,5	5,5	11,1	100
	Anglais	24,1	2,8	29,1	1,8	0,6	6,9	8,6	3,6	4,2	2,5	15,8	100
Ensemble du Québec	Autre	21,8	6,2	28,4	1,0	0,7	4,3	10,2	0,0	1,9	4,7	20,8	100
	Tous	23,5	4,1	28,4	3,0	4,9	4,8	5,5	4,0	4,2	5,2	12,3	100

* Les totaux n'égalent pas toujours 100 % en raison des arrondissements.

Source: MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS, *Enquête sur les pratiques culturelles au Québec, 2004*.

Tableau 5 Réponse à la question « catégorie de musique écoutée le plus souvent (première mention) » « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec en 2004 »⁹⁴.

Concernant l'enquête de 2004, il apparaît que les genres « dance, disco, house, rave » sont plutôt écoutés par des jeunes puisque seuls 0,1% des 65 ans et + interrogés les citent en premier. Chez les 15-24 ans et 25-34 le pourcentage monte à 5%. Ils et elles sont majoritairement diplômé-es du collégial et francophones. Il faut néanmoins observer que « dance, disco, house, rave » arrivent loin derrière les catégories « rock, pop » et « rap, hip-

⁹⁴ Rosaire Garon et Marie-Claude Lapointe, « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec en 2004 », MCC, 2004, p.48.

hop » chez les 15-24 ans. Notons aussi que « dance, disco, house, rave » sont les méta-genres ou genres les moins écoutés sur l'ensemble du Québec.

Population de 15 ans et plus ayant écouté de la musique au cours des douze derniers mois		Genres de musique les plus souvent écoutés ¹⁰							Total ENP
		Musique du monde et traditionnelle (dont la musique latine et le reggae)	Relaxation	Dance, techno, électronique	Ballade	Rétro	<i>Rhythm and blues, soul, gospel</i>	Autres	
		%	%	%	%	%	%	%	
Sexe	Homme	8,6	2,7	10,4	1,1	1,2	1,5	4,3	2292
	Femme	11,5	5,1	6,9	1,5	1,4	2,3	6,1	4067
Groupe d'âge	15 à 24 ans	10,3	1,1	20,5	1,0	,0	4,3	4,2	519
	25 à 34 ans	10,7	2,2	12,0	1,5	,6	2,8	4,9	655
	35 à 44 ans	11,9	2,5	12,7	,7	,3	1,5	5,1	938
	45 à 54 ans	10,2	4,8	4,6	1,3	1,0	1,2	5,7	1086
	55 à 64 ans	7,5	6,0	2,8	2,0	3,3	1,6	5,5	1469
	65 à 74 ans	11,4	6,4	1,5	1,6	2,8	,8	5,3	1064
	75 ans et plus	6,2	6,4	,4	1,1	2,3	,4	5,8	473
Niveau de scolarité	Primaire	5,5	3,6	6,6	1,5	1,8	1,9	2,1	300
	Secondaire	7,7	3,7	9,7	1,7	1,8	1,8	4,6	2042
	Collégial	8,7	5,1	9,4	1,6	1,4	1,6	4,9	1660
	Universitaire	13,6	3,4	7,4	,8	,9	2,3	6,3	2325
Type de ménage	Personne seule	10,5	5,5	4,3	1,0	1,8	1,3	4,6	1380
	Couple	8,1	4,9	4,5	1,3	2,6	1,6	5,5	2346
	Famille monoparentale	13,3	3,7	10,8	1,6	,3	4,2	5,6	355
	Famille	11,4	2,7	12,5	1,5	,4	2,1	5,4	1830
Langue parlée le plus souvent à la maison	Français	8,0	4,0	8,3	1,4	1,4	1,5	4,7	5221
	Anglais	9,8	2,0	7,6	,1	1,5	2,6	6,3	501
	Autre	22,5	4,6	10,7	1,7	1,1	4,1	7,7	635
Population par rapport au marché du travail	Active	10,1	3,5	10,2	1,0	1,1	2,1	4,8	3522
	Inactive	10,0	5,7	2,1	1,9	2,5	,7	5,6	2281
	Étudiante	11,8	1,2	17,4	2,1	,0	4,1	6,0	331
Catégorie socioprofessionnelle	Manœuvre, commis, employé de bureau (secrétaire, coiffeur...)	8,9	3,8	10,9	1,0	1,1	1,5	5,4	947
	Technicien, travailleur spécialisé (représentant, policier...)	8,3	3,0	10,9	,6	1,5	1,9	2,9	652
	Professionnel (chercheur, avocat, comptable...)	12,3	3,5	8,9	,4	,7	2,8	4,1	1031
	Travailleur autonome et propriétaire d'entreprise	12,0	3,1	6,3	1,7	,8	1,1	6,9	266
	Cadre, gérant, politicien	10,8	3,2	11,5	2,4	1,5	2,0	5,7	274
Revenu du ménage	Moins de 20 000 \$	11,9	5,5	8,3	1,7	1,1	2,3	4,9	529
	De 20 000 \$ à 39 999 \$	11,6	5,4	6,4	1,4	1,7	2,1	5,0	1116
	De 40 000 \$ à 59 999 \$	12,1	5,5	7,0	1,2	2,0	2,5	5,6	1020
	De 60 000 \$ à 79 999 \$	7,6	2,5	8,2	,9	1,9	,9	5,8	759
	De 80 000 \$ à 99 999 \$	9,9	2,8	9,2	1,1	1,2	2,6	5,2	578
	100 000 \$ et plus	8,0	2,6	9,1	1,1	,8	1,2	5,0	1075
Ensemble du Québec	Total	10,1	4,0	8,6	1,3	1,3	1,9	5,3	6359

Question : Q32

Tableau 6 Réponse à la question « genres de musique les plus souvent écoutés (3 mentions possibles) », « Les pratiques culturelles au Québec en 2014 », recueil statistique, Volume 1. Groupes sociaux, MCC, 2014, p.60⁹⁵

Pour 2014 je remarque que la formulation de la question a changé, l'expression « genre musical » remplace celle de « catégorie », les participant-es peuvent proposer trois mentions alors qu'en 2004 il s'agissait de répertorier la première mention. Ces différences méthodologiques nous obligent à nuancer la comparaison des résultats. Le tableau qui reprend les données de 2014 met en relief une montée significative du nombre d'interrogé-es qui affirment écouter de la musique « dance, techno, électronique ». L'augmentation semble refléter la popularité grandissante des genres électroniques qu'on peut observer à l'échelle de Montréal. Les propositions artistiques en lien avec les musiques électroniques sont de plus en plus nombreuses comme l'atteste le rapport de l'International Music Summit de 2019 puisque la part

⁹⁵Accessible au https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/AIPRP/Decisions/1712018-168_Document_7.pdf, consulté le 18 janvier 2021.

de la musique dance/électronique dans la musique enregistrée au Canada est passée de 4,8% en 2017 à 5,9% en 2018.

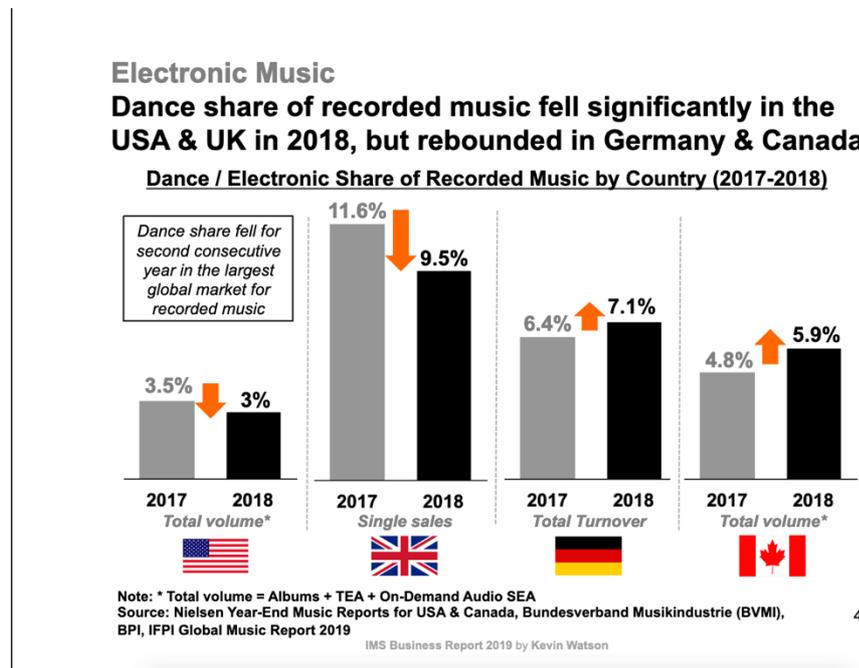


Figure 3 Part des musiques électroniques dans la musique enregistrée 2017-2018. Rapport de l'International Music Summit 2019 produit par Kevin Watson⁹⁶.

L'offre et la demande connaissent ainsi une dynamique de croissance. Si les données des enquêtes sur les pratiques culturelles du MCC nous donnent une idée de la tendance générale, elles n'offrent finalement que peu d'informations sur les publics de la techno, l'appellation musique électronique amalgamant un grand nombre d'esthétiques musicales différentes. Sans surprise, Montréal et Laval sont les villes qui concentrent le plus d'adeptes. La catégorie « Dance, techno et électronique » est particulièrement écoutée dans des municipalités regroupant 100 000 habitants et plus, de sorte que ces chiffres viennent confirmer que les centres urbains sont les espaces les plus propices à la diffusion de ces musiques et à leur consommation.

En l'espace de sept ans passés à fréquenter la scène techno montréalaise, j'ai, à plusieurs reprises, pu remarquer la place importante qu'occupe les publics étrangers particulièrement français (j'en fais partie) au sein de celle-ci. Certains organisateurs de soirées comme OCTOV ou OVERLOUD sont principalement composés français-es venu-es s'installer à Montréal.

⁹⁶ Kevin Watson, *IMS Business Report 2019: an annual study of the electronic music industry*, International Music Summit, Ibiza, 2019, accessible au <https://www.internationalmusicssummit.com/business-report/>, consulté le 18 novembre 2021.

Lorsqu'ils et elles organisent des événements, l'information circule avant tout dans les réseaux de ressortissant-es étranger-es, principalement des étudiant-es et travailleur-euses temporaires. Plusieurs discussions informelles avec les cofondateurs de ces collectifs m'ont permis de comprendre que les événements qu'ils ou elles organisent sont une manière d'importer des façons de faire la fête et de démocratiser des musiques techno qui ne sont pas encore populaires à Montréal. L'offre culturelle qu'il et elle proposent répond à une demande : d'abord celles des expatrié-es français-es (et européen-nes) qui veulent retrouver la musique et les soirées qu'ils et elles aiment. Cette intention fait en sorte que le public cible est en premier lieu celui des expatrié-es. De plus, comme 7 participant-es sur 16 qui ont pris part aux entretiens ont la nationalité française et que, comme je viens de l'expliquer, l'immigration européenne et plus particulièrement française est un facteur à prendre en compte dans le développement de la scène techno montréalaise⁹⁷, il me semble pertinent de se pencher sur la définition et l'utilisation du terme techno dans les enquêtes sur les pratiques culturelles des Français-es :

sur 100 personnes de chaque groupe	N'écoutes pas de musique	Chansons françaises	Variétés françaises	Variétés internationales	RnB	Musiques électroniques (tektonic, dance...)	Techno	Rap	Pop	Rock	Jazz	Musique classique	Autre genre	Aucun genre
ENSEMBLE	8	13	20	6	4	2	2	3	3	7	3	8	15	5
SEXE														
Hommes	7	10	17	6	3	2	3	4	4	9	4	8	17	6
Femmes	9	15	23	6	4	1	1	1	3	5	2	9	13	5
AGE														
15 à 19 ans	0	1	5	4	16	8	7	16	4	16	1	1	15	6
20 à 24 ans	2	4	9	5	12	4	6	9	5	13	4	1	19	8
25 à 34 ans	1	10	17	10	6	4	5	2	7	11	3	1	17	6
35 à 44 ans	2	11	24	10	3	1	2	1	6	9	3	4	18	7
45 à 54 ans	6	17	29	6	1	0	1	0	2	8	3	7	15	6
55 à 64 ans	12	17	28	3	.	.	1	0	1	2	4	15	12	5
65 ans et plus	24	18	18	2	.	0	.	.	.	1	3	19	12	2

Tableau 7 Réponse à la question « Genres de musique écoutés le plus souvent ». Enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2008, DEPS.

À la question du genre de musique préféré (réponse spontanée), la techno se distingue du reste des musiques électronique (tektonic, dance), ce qui montre bien que pour ceux et celles qui en écoutent en France, la techno se différencie du reste des musiques électroniques citées, qu'on pourrait rattacher à la sphère plus commerciale. On retrouve cette distinction dans une étude⁹⁸ produite en 2017 par la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

⁹⁷ Certains collectifs organisateurs de soirées comme OCTOV – dont les fondateur-rices sont eux-mêmes français, et Overloud fédèrent une communauté majoritairement française autour de leurs événements. Les musiques techno qu'ils et elles programment, respectivement techno industrielle et techno hardcore, sont particulièrement populaires en France et en Europe. Au Québec, les genres de techno plus mélodiques comme la progressive techno sont plus populaires.

⁹⁸ Étude de la SACEM, *Les musiques électroniques en France*, https://societe.sacem.fr/actuimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Etudes/Etude_Les_Musiques_Electroniques_en_France.pdf, consulté le 16 septembre 2019.

(SACEM), une institution privée à but non lucratif française qui gère la collecte et la redistribution des droits d'auteur. La définition des musiques électroniques donnée par la SACEM englobe une multitude de genres musicaux que l'organisme n'a pas pour objectif de différencier. Il préfère se cantonner à distinguer le courant commercial des musiques électroniques, aussi appelé EDM, de la dance music, comme l'explique ce passage issu de l'étude *Les musiques électroniques en France* :

De nombreux styles musicaux cohabitent avec plus ou moins de perméabilité sous la bannière des musiques électroniques, trop large pour qu'on ne réduise ses pratiques et ses « tribus » à un écosystème uniforme. Sans tomber dans l'excès inverse d'une atomisation⁹⁹ à laquelle la multitude de styles musicaux pourrait conduire, on constate aisément la coexistence de deux segments distincts, voire antagonistes : la techno/house d'un côté, la dance music de l'autre. Le terme EDM¹⁰⁰ a été soigneusement évité tout au long de cette étude, préférant parler de dance music, non pour s'en défaire, mais parce qu'il est devenu l'étendard de crispations et de clivages esthétiques, que cette étude n'a pas pour vocation de résoudre¹⁰¹.

En effet, si dans les années 1990 EDM englobait les musiques électroniques de danse, de nos jours, le terme est communément utilisé par les médias et par les amateur-trices de musiques électroniques pour parler de la frange la plus commerciale du genre.

sur 100 personnes de chaque groupe écoutant de la musique	Effectifs	Chansons ou variétés françaises	Musiques du monde ou musiques traditionnelles	Variétés internationales, RnB	Musiques électroniques, techno	Hip hop, rap	Métal, hard rock	Pop, rock	Jazz	Opéra	Musique classique
ENSEMBLE	4647	68	25	38	15	14	7	28	17	9	27
SEXE											
Hommes	2232	62	24	35	19	17	11	32	19	7	25
Femmes	2415	74	26	40	11	11	4	24	16	10	29
AGE											
15 à 19 ans	362	36	14	55	41	42	17	39	7	1	9
20 à 24 ans	371	50	25	55	33	43	15	41	17	2	14
25 à 34 ans	828	61	24	54	23	21	11	42	15	3	13
35 à 44 ans	902	71	27	47	14	10	11	38	17	6	22
45 à 54 ans	714	77	29	37	7	5	5	30	20	8	29
55 à 64 ans	691	79	27	20	3	2	1	14	23	13	41
65 ans et plus	779	79	22	9	2	1	0	2	17	22	49

Tableau 8 Réponse à la question « Genres de musique écoutés le plus souvent ». Enquête sur les pratiques culturelles des Français de 2008, DEPS.

⁹⁹ Le site Discogs, une référence pour la vente de vinyles sur internet, répertorie 117 styles de musiques électroniques, de l'ambient à la vaporwave. https://blog.discogs.com/en/genres-and-styles-list/?utm_source=discogs&utm_medium=referral&utm_campaign=navigation_menu, consulté le 8 décembre 2019.

¹⁰⁰ Electronic Dance Music.

¹⁰¹ SACEM, Les musiques électroniques en France, https://societe.sacem.fr/actuimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Etudes/Etude_Les_Musiques_Electroniques_en_France.pdf, consulté le 16 septembre 2019, p.62.

À la question des genres de musique écoutés le plus souvent, on retrouve une catégorie qui englobe « musiques électroniques, techno », donc moins précise. L'enquête française, en proposant des tranches d'âge plus précises, permet une analyse plus fine. Chez les 15-19 ans, la techno est presque aussi populaire que le hip-hop et, pour une raison générationnelle, beaucoup plus que la pop et le rock.

L'enquête française nous apprend aussi que les amateurs de techno sont plus nombreux que les amatrices, ils et elles ont entre 15 et 30 ans, sont principalement étudiant-es et habitent Paris intra-muros ou des communes de plus de 100 000 habitants. Ces données provenant de la consommation de la techno en France nous permettent d'établir des parallèles avec la situation québécoise. En France et au Québec, la musique techno est définitivement plus populaire, car sûrement plus présente, dans les grandes villes, où se concentrent les populations étudiantes¹⁰². La plus grande popularité de la techno chez les français-es peut s'expliquer par son ancrage particulier en Europe et dans l'Hexagone qui a vu naître le mouvement des *free-parties* dans les années 1990. Comme indiqué en introduction du présent mémoire, le processus de légitimation des musiques techno, pour des raisons historiques et sociales, est plus avancé en France. Sans doute cette réalité tient-elle au fait que le bassin d'amateur-trices de techno montréalais-es est plus petit que celui des grandes villes européennes et que les institutions culturelles québécoises n'y apportent pas le même soutien pour favoriser le développement des scènes locales. Cependant, il ne faut pas oublier les grands événements montréalais de la techno qui se sont implantés dans les années 1990-2000 et qui ont tout de même attiré l'attention sur la scène internationale, par exemple le Bal en blanc¹⁰³, Black and Blue¹⁰⁴ ou encore le Piknik Electronik.

Au terme de ce premier chapitre, il faut constater la pluralité des possibilités lorsqu'il s'agit de définir la techno. Nous retiendrons les éléments suivants : c'est une musique de danse, basée sur la répétition de boucles rythmiques créées électroniquement et marquée par l'utilisation prédominante du *kick*. Les morceaux techno oscillent entre 124 et 140+bpm. Les

¹⁰² À Montréal on dénombre onze centres universitaires. En 2013, plus de 13 000 étudiant-es étranger-es ont été recensés dans la région métropolitaine. Statistique disponible sur le site de la ville de Montréal, http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6897,67881574&_dad=portal&_schema=PORTAL, consulté le 29 août 2021.

¹⁰³ Le Bal en blanc, créé en 1994, est un grand événement annuel de musiques électroniques de danse qui se tient au Palais des congrès de Montréal, rassemblant environ 15 000 personnes. C'est l'un des plus gros événements au Canada.

¹⁰⁴ Créé en 1991, Black & Blue est un festival montréalais de musiques électroniques qui récolte des fonds pour le milieu communautaire LGBTQ+ à travers la Fondation BBCM. Les événements ont souvent lieu au stade olympique et rassemblent des milliers de personnes.

enquêtes sur les pratiques culturelles nous apprennent qu'elle est principalement écoutée par des jeunes (15-35 ans), les amateurs étant plus nombreux que les amatrices. Cette musique est jouée par des DJs dans des contextes diversifiés, allant du bar au festival. C'est un genre apprécié pour ses effets libérateurs et sa capacité à rassembler les gens. Cependant, cette définition me semble incomplète. Dans le chapitre suivant, nous allons voir que le discours des enquêté-es fait aussi appel à des éléments formels et esthétiques, mais qu'il se différencie de la littérature académique par son ancrage dans un répertoire de connaissances pratiques¹⁰⁵ et expérientielles.

En effet, dans la foulée du mouvement *Black Lives Matter*¹⁰⁶, de nombreux-ses artistes techno, dont les pionniers originaires de Détroit¹⁰⁷, se sont manifesté-es dans la presse en ligne pour attirer l'attention sur l'invisibilisation de leur travail et le manque de représentativité des artistes Noirs dans le milieu. La dimension sociohistorique de la techno, tout comme son rôle politique, ne sont que très rarement mis de l'avant dans les définitions. Pourtant, dès sa création, la techno revêt une dimension politique. Elle a donné une voix à de jeunes artistes marginalisé-es dans les années 1980 et continue toujours de le faire. J'ajoute aux éléments distinctifs déjà cités que la techno est une musique de résistance mobilisée et appropriée par les communautés marginalisées LGBTQ+ dans le cadre des luttes pour leurs droits. Historiquement, les boîtes de nuit sont des espaces d'expression précieux pour ces communautés qui ont souvent fait l'objet de pressions policières¹⁰⁸, ils sont donc importants à protéger. À l'échelle de Montréal, deux projets de compilation sortis en 2020 et 2021 permettent à la techno de jouer un rôle dans la sensibilisation à des enjeux sociétaux. Intitulés respectivement *Montreal Dances Accross Borders*¹⁰⁹ et *Strangers In Their Own World*¹¹⁰, ces projets caritatifs ont pour objectif de reverser leurs bénéfices à des associations comme Solidarité sans frontières et le National Association for the Advancement of Colored People (NCAAP).

¹⁰⁵ Joke Hermes, *Reading Women's Magazines*, Cambridge, Polity Press, 1995.

¹⁰⁶ Mouvement politique né en 2013 aux États-Unis qui milite contre le racisme systémique envers les Noirs.

¹⁰⁷ Kevin Saunderson, père fondateur de la techno de Détroit, a pris la parole pour exprimer son désarroi face à l'invisibilisation des artistes Noir-es des musiques électroniques de danse dans une entrevue accordée au magazine spécialisé *Mixmag*. « It feels like black artists are being eliminated from dance music », *Mixmag*, 26 juin 2020. <https://mixmag.net/read/kevin-saunderson-inner-city-black-artists-dance-music-news>, consulté le 20 janvier 2021.

¹⁰⁸ Les boîtes de nuit LGBTQ+ ont été, à plusieurs reprises, la cible de raids policiers violents comme en 1969 à New-York au Stonewall Inn. Plus récemment, en 2018, c'est le gouvernement Géorgien qui a ordonné une descente policière au club Bassiani à Tbilisi. Ces interventions étatiques dans ces lieux de fête, souvent perçus comme des espaces bienveillants pour les communautés marginalisées, sont une forme de répression ciblée vers les membres de ces communautés.

¹⁰⁹ Sortie sur le label Mes Enceintes Font Défaut en octobre 2020.

¹¹⁰ Sortie sur le label MFC (Mixing For a Cause) Records en janvier 2021.

Dans la suite de ce mémoire, j'utiliserai le terme scène techno montréalaise pour définir géographiquement notre terrain. D'un point de vue musical, il sera utilisé de façon générique pour parler des musiques électroniques de danse. Dans le prochain chapitre, je m'intéresserai plus en détails aux amateur-trices de techno montréalais en continuant d'analyser les données qualitatives récoltées lors des entretiens et les données quantitatives du questionnaire qui a circulé dans différents groupes Facebook dédiés aux musiques électroniques et déjà cités dans la section méthodologie du présent mémoire (p.11).

Chapitre 2 La techno perçue par ses amateur-trices

Maintenant que nous avons une meilleure idée des définitions de la techno véhiculées par les institutions et des données que les enquêtes sur les pratiques culturelles nous offrent sur les amateur-trices techno, je souhaite mettre ces informations en perspective avec le discours des amateur-trices de techno montréalais-es. La première partie de ce chapitre présentera le profil sociodémographique des auditeur-trices techno interrogé-es dans le cadre du sondage ; la deuxième partie les éléments discursifs entourant la définition de techno et la troisième des parcours d'amateur-trices.

2.1 Portrait des amateurs-trices de techno montréalais-es : profil sociodémographique des répondant-es

60% des répondants au questionnaire sont des hommes, ce qui est représentatif d'un milieu très masculinisé, à l'image de ce que j'ai pu observer sur le terrain. Par ailleurs, 78% des répondant-es au sondage se définissent comme hétérosexuel. Ces données tendent à montrer une évolution dans la composition des publics des musiques électroniques de danse puisque dans les années 1970, la dance music était particulièrement ancrée au sein des communautés LGBTQ+. Les boîtes de nuit et les *warehouses* ont d'abord été des espaces d'expression habités par les communautés noires américaines, hispaniques et LGBTQ+, comme le rappelle dans ses travaux l'ethnomusicologue américain Kai Fikentscher :

Le rôle des sensibilités homosexuelles dans le développement de la musique et de la danse de club peut être plus facile à comprendre si l'on considère les discothèques et les clubs de danse de New York comme des institutions jouant un rôle essentiel dans l'histoire d'une culture gay émergente et progressivement visible.¹¹¹

C'est ainsi que l'identité des musiques électroniques populaires de danse et de club participe à une culture gaie plus vaste. Certains historiens comme Anthony Thomas soulignent la portée politique de la dance music dans l'histoire de celle-ci, notamment dans les années 1980 : « Dans un monde patriarcal et hétérosexuel, pour les danseurs afro-américains, les gays

¹¹¹ « The role of gay sensibilities in the shaping of club music and club dancing may be easier to understand if one considers New York's discotheques and dance clubs as institutions with an integral role in the history of an emerging and progressively visible gay culture. », Kai Fikentscher, *You Better Work: Underground Dance Music in New-York City*, Hanovre, University Press of New England, 2000, p.67.

et les femmes, la danse disco et post-disco peut être un acte politique¹¹² ». En effet, ces lieux de diffusion de musique dance incarnaient un « safe space » (donc un lieu sécuritaire) et un espace d'expression pour des identités collectives et individuelles souvent réduites au silence par un système patriarcal et répressif, aussi bien à New-York qu'à Montréal¹¹³. Aller danser en boîte de nuit représente pour certain-es une pratique qui permettait de s'approprier et de prendre contrôle de son corps par le mouvement, ce qui conduit à la formation de communautés fédérées autour d'un genre de musique qui devient un symbole de ralliement où émerge la socialisation recherchée par ces groupes sociaux. À Montréal, le rôle des communautés LGBTQ+ est indéniable dans le développement des scènes de musiques de danse. Les lieux de fêtes historiques se trouvent dans le quartier gai – appelé souvent « le village gai » ou juste « le village » par les Montréalais-es. Encore aujourd'hui, de nombreuses boîtes de nuit et le dernier *aftehour* montréalais, le Stereo, sont situés dans l'arrondissement Ville-Marie. Les habitué-es du Stereo savent bien que la partie droite de la piste de danse est d'ailleurs principalement réservée à la communauté LGBTQ+. Ceci étant dit, les pratiques évoluent au fil des époques et il ne faut pas perdre de vue que la techno couvre désormais plusieurs décennies et que la façon de pratiquer et consommer cette musique n'est pas la même des années 1980 qu'aujourd'hui. Après l'arrivée de la techno en Europe dans les années 1980, on remarque que le mouvement techno s'est « blanchi » (organisateur-s d'événements, DJs, publics) et la dimension politique s'est diluée au profit de pratiques plus commerciales¹¹⁴.

Si historiquement la techno est une musique de fête, une musique rassembleuse qui évoque l'imaginaire d'une foule qui danse toute la nuit sur un plancher de danse parfois improvisé (comme le veut la perception populaire et médiatique de cette musique¹¹⁵), aujourd'hui elle s'écoute de multiples façons, dans différentes temporalités et à l'extérieur des lieux qui ont fait son histoire comme les boîtes de nuit, les *warehouses* et les festivals. Pour mieux saisir les pratiques d'écoute de la techno en dehors des lieux de diffusion cités ci-dessus,

¹¹² *Ibid.* « In a patriarchal and heterosexual world, for African American, gays and female dancers, then, disco and post-disco club dancing can be a political statement », Kai Fikentscher, *You Better Work: Underground Dance Music in New-York City*, p.66.

¹¹³ Au Québec, il faut attendre l'adoption du projet de loi C-150 en 1969 pour la décriminalisation des actes ou activités homosexuels. Cela ne signifie pas que l'homosexualité est autorisée mais plutôt qu'elle ne sera pas punie. Cela ne signifie pas non plus que l'homophobie n'existe plus.

¹¹⁴ Charlet Bréthomé, *Danser sur de la musique techno : une analyse des rapports sociaux de domination et de la praxis rave dans les espaces technos à Montréal*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2021, p.35.

¹¹⁵ Les raves ont été très médiatisées par exemple en Grande-Bretagne dans les années 1990. Les photographies de ces soirées qui ont fait la une des journaux sont souvent les mêmes : des milliers de jeunes dansent devant des enceintes.

je m'intéresse au travail de la sociologue Béatrice Mabilon Bonfils qui s'est penché sur le phénomène techno dans un ouvrage intitulé *La musique techno, art du vide ou socialité alternative ?*¹¹⁶, écrit en collaboration avec le journaliste Anthony Pouilly. Elle y effectue un travail de terrain qui comporte une enquête par questionnaires et des entretiens non directifs, l'idée étant de comprendre la constitution des identités collectives. On apprend que la consommation de la musique techno se fait à 80% à la maison, ce qui est une donnée significative considérant l'imaginaire évoqué plus haut quant à la diffusion de la techno. Notre enquête abonde dans le même sens : plus de 90% des répondants-es écoutent de la techno chez eux. Les amateur-trices de techno montréalais-es écoutent majoritairement de la techno quotidiennement, souvent seul-e. La techno se consomme donc à toutes les heures, et accompagne tous types d'activités : en déplacement, au gym, au travail, etc. Rares sont ceux et celles qui ne s'adonnent à son écoute qu'en boîte de nuit, en rave ou en festival. Un phénomène qu'on peut observer de manière générale, comme le suggère Laurent Fleury :

L'entrée de genres musicaux issus de la culture populaire dans le périmètre de la politique culturelle va de pair avec le développement d'une esthétisation de l'écoute de répertoires initialement voués au divertissement et à la danse comme on a pu l'observer en particulier au sujet du jazz. Cette esthétisation signifie le recul simultané des formes corporelles d'appropriation de la musique, qui constituent une composante essentielle du rapport à l'art au sein des classes populaires (Shusterman, 1992), au profit d'une écoute 'pure', débarrassée du prétexte de la danse notamment.¹¹⁷

2.2 Qu'est-ce que la techno pour ceux et celles qui l'écoutent ?

La littérature mobilisée dans le premier chapitre prouve que la techno, comme n'importe quel autre méta-genre ou genre musical, n'est pas totalement stable par rapport aux éléments stylistiques ou attributs sonores qui peuvent le circonscrire. Pour comprendre ce que le terme techno signifie pour les amateur-trices, nous leur avons tout simplement posé la question « Comment définirais-tu la techno ? / Quelle est ta définition de la techno ? ». Au cours des entretiens, plusieurs participant-es ont souligné la difficulté de l'exercice qui consiste à définir la techno, pour plusieurs raisons : utilisation du langage spécifique à la musique, vastitude des ramifications techno, constante évolution des frontières entre les genres, difficulté à exprimer une attente, un ressenti ou une expérience, à verbaliser les éléments de l'ordre du symbolique,

¹¹⁶ Béatrice Mabilon-Bonfils, *La musique techno : Art du vide ou socialité alternative ?*, Paris, L'Harmattan, 2002.

¹¹⁷ Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2011, p.72.

etc. Partant de ce constat, sur quels éléments de discours les participant-es s'appuient-ils et elles pour construire une définition de la techno ?

Dans la majorité des entretiens, les amateur-trices ont commencé par définir la techno en évoquant sa structure rythmique. La techno est une « succession de beats répétitifs¹¹⁸ » assez rapide. L'élément central d'un *beat* techno, c'est son *kick*, la grosse caisse qui frappe tous les temps, souvent en 4/4. « C'est quatre temps et boum, boum, boum... un *kick* sur chaque truc donc c'est quelque chose d'assez répétitif mais en même temps qui évolue.¹¹⁹ ». Selon les styles de techno le *kick* est « gras », « minimaliste », « aigu » ou « distordu », et devient même un identificateur qui permet une certaine précision comme le sous-entend un des répondants : « c'est-à-dire qu'on va jamais trouver par exemple le *kick drum* de la drum & bass dans la techno. Et du coup la drum & bass c'est un style à part entière, comme la techno le serait.¹²⁰ ». Pour mon interviewé, la techno est un genre de musique électronique.

Alors que pour une autre répondante, la techno est un terme générique « [ç]a englobe le psy trance, le trance, le house le drum & bass, tous les différents styles industriels donc il y en a vraiment beaucoup¹²¹ », autrement dit pour elle la techno est un méta genre. Ces deux approches confirment la malléabilité d'un terme parapluie et la difficulté à le saisir puisqu'il est le reflet de perceptions individuelles. Elles se rejoignent néanmoins sur l'importance du rythme. Le *kick* c'est la colonne vertébrale de la techno, le point d'ancrage des danseurs comme le soutiennent Meichtry, Rossé et Vacheron :

La danse est ainsi favorisée, par la structure de la musique elle-même — binaire, centrée sur un rythme dépouillé et continu — et par une atmosphère trouble, qui rappelle un certain psychédéisme caractéristique de l'aspiration à la transe des hippies¹²².

Ce qui nous amène au deuxième élément cité par les interrogé-es, soit la répétition.

« La techno avec un grand T ça reste un *pattern* » me lance un interviewé¹²³. Les boucles rythmiques répétitives sont l'essence même de la techno. Elles procurent une sensation d'étourdissement ou d'hypnotisation souvent recherchée par les auditeur-trices. La techno est

¹¹⁸ Les citations sont tirées des entretiens semi dirigés réalisés avec les participant-es.

¹¹⁹ Propos recueillis auprès de l'interviewé A, homme de 28 ans impliqué dans un collectif organisateur de soirée à Montréal.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Propos recueillis auprès de l'interviewée I, femme de 37 ans.

¹²² Renaud Meichtry, David Rossé, Joël Vacheron, *Le Rythme comme Médiation : Mouvement Techno et nouvelles technologies*, Lausanne, Université de Lausanne, 1997, p.78

¹²³ Propos recueillis auprès de l'interviewé A.

décrite ainsi par un autre participant : « C'est des *loops* qui durent des minutes et des minutes sans fin [...] ça fait quelque chose de différent et puis même si c'est beaucoup de *loops*, c'est pas monotone¹²⁴ ». La dimension évolutive des boucles peut se rapprocher des structures répétitives du mouvement minimaliste¹²⁵, comme le suggère Johan Girard dans son article *Entendre ces musiques que l'on dit « électroniques »* :

Les spécificités des musiques électroniques, sur le plan de l'écoute, peuvent être éclairées par un rapprochement avec la musique répétitive de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass dans les années 1960-70, notamment en ce qui concerne leur construction de la temporalité. Malgré tout ce qui distingue ces deux formes musicales – et il n'est pas lieu de s'étendre ici sur la question –, certains rapprochements peuvent être opérés, notamment en ce qui concerne les principaux paramètres qui orientent ici l'écoute : répétition contiguë des séquences, pulsation régulière et rapide, superposition progressive de couches instrumentales, absence d'orientation téléologique¹²⁶.

Le troisième élément fondamental d'une définition de la techno cité par les répondant-es est la technologie. En effet, la techno n'existerait pas sans les avancées technologiques, autant du côté de la lutherie électronique que de celui des TIC, à l'instar du langage MIDI¹²⁷. En ce sens la techno « c'est la musique technologique¹²⁸ » selon plusieurs interrogé-es. Force est de constater que de nos jours, cette technologie est au service de l'industrie musicale dans sa globalité et qu'elle dépasse les barrières de genres puisqu'on trouve de la musique technologique dans l'électro pop, le rock, le hip-hop¹²⁹. Pour devenir distinctif et propre à la techno, cet élément doit être couplé à d'autres ou envisagé comme la SACEM le propose, c'est-à-dire en réfutant « [l]'électronique comme simple effet stylistique [...] afin de ne retenir que les musiques qui en font leur essence même¹³⁰. »

Au-delà des considérations formelles, les fonctions de la musique techno revêtent une importance particulière pour les participant-es car elles sont liées à l'affect, qu'il s'agisse de bons souvenirs ou de la création de liens sociaux. Aller écouter de la techno, comme aller au

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ Appelé d'abord *musique répétitive* et ensuite *musique minimaliste*, ce mouvement musical prend forme dans les États-Unis des années 1960 avec La Monte Young et Terry Riley pour ensuite se développer avec Steve Reich et Philip Glass. Ce genre se caractérise par la répétition et surtout l'évolution progressive de micro-cellules rythmiques ou harmoniques. Ce procédé est à l'œuvre dans certains styles de musiques électroniques de danse.

¹²⁶ Girard, « Entendre ces musiques que l'on dit « électroniques » », *Volume !*, vol 10 : n 1, 2013, p.222.

¹²⁷ Le langage MIDI (Musical Instrument Digital Interface) permet aux instruments électroniques de communiquer entre eux. Il a été inventé dans les années 1980 et reste aujourd'hui le principal standard de communication entre les appareils.

¹²⁸ Propos recueillis auprès de l'interviewé M, homme de 24 ans, DJ amateur.

¹²⁹ Brice Bossavie, « L'électro à la conquête du rap français », *Rap, comment l'électro est entrée dans le game*, Libération du samedi 10 et dimanche 11 octobre 2020.

¹³⁰ Étude de la SACEM, *Les musiques électroniques en France*, https://societe.sacem.fr/actuimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Etudes/Etude_Les_Musiques_Electroniques_en_France.pdf, consulté le 16 septembre 2019, p.7.

concert, est une activité sociale. Les espaces *chill* et les coins fumeurs sont des endroits qui facilitent les échanges entre participant-es à une soirée. Je retiens des propos des interviewés que la techno est une musique de danse, une musique de « party », elle est « libératrice », on se lâche et on « ne pense à rien ». C’est une musique qui « rassemble les gens ». Dans la continuité des rôles politique et social que la techno porte historiquement et que nous avons succinctement présentés en introduction, elle reste aujourd’hui un moyen d’émancipation et un espace d’expression sécuritaire pour certaines communautés comme les LGBTQ+. Certains participant-es ont ainsi qualifié la techno d’une musique de « résistance ». Elle permet aux gens d’être eux-mêmes et d’appartenir à une communauté.

La techno consiste aussi en des sonorités « qu’on n’a pas l’habitude d’entendre¹³¹ » et qui sont produites par des machines¹³² qui ne sont pas nommées, ce qui signifie que l’appréciation de la musique ne passe pas par une connaissance de la lutherie électronique. La TB303 de Roland permet par exemple de créer des lignes de basse « acid », un adjectif qui a donné son nom à un style de techno particulièrement populaire dans les raves de la fin des années 1980 en Europe. La couleur des sons permet donc de différencier la techno au niveau stylistique, on parle par exemple de *dark techno*¹³³, de techno *minimale*¹³⁴, de techno *industrielle*¹³⁵, de techno *progressive*¹³⁶, autant de genres découlant du méta-genre qu’est la techno, tout comme le rock se décline en acid rock, folk rock, hard rock, etc.

Avant de décortiquer le discours des interviewés plus en profondeur, retournons au niveau zéro de la définition en dehors du cadre académique et explorons ce que l’encyclopédie collaborative – mais non moins basée sur des sources fiables – en ligne *Wikipédia* nous apprend. Cet exercice nous paraît important car de nos jours, le premier réflexe lorsqu’on cherche une définition, c’est de taper le mot en question dans un moteur de recherche comme celui proposé par Google. Lorsqu’on le fait avec techno, les trois premières lignes qui s’affichent pour le résultat de *Wikipédia* sont les suivantes : « La techno est un genre de musique électronique ayant émergé aux États-Unis au milieu des années 1980. Le plus souvent composée en home

¹³¹ Propos recueillis auprès de l’interviewée L, femme de 27 ans avec une pratique de DJ.

¹³² Synthétiseurs, boîte à rythmes, station digitale audionumérique pour la production ; platines vinyles, contrôleurs, mixer, lecteur DJ pour le *djing* c’est-à-dire l’art de mixer.

¹³³ Comme son nom l’indique, techno qui cultive une esthétique sombre.

¹³⁴ Techno dépouillée basée sur les principes de répétition de la musique minimaliste.

¹³⁵ Techno particulièrement adaptée aux soirées en *warehouse*, froide, qui évoque l’imagerie du travail à la chaîne, entre 130-140 bpm. L’expression *warehouse parties* désigne plus particulièrement les événements qui ont lieu dans des entrepôts ou dans des friches industrielles, souvent illégaux.

¹³⁶ Techno particulièrement mélodique, souvent avec des voix, entre 120-124 bpm.

studio et réinterprétée par des disc jockeys lors de pratiques festives, la techno est avant tout une musique de danse, par essence répétitive¹³⁷. » En plus de l’ancrage géographique et historique, on retrouve des informations sur les conditions de production de la musique, de diffusion et de ses fonctions. Quels points de convergence et de divergence peut-on observer entre les définitions données par le *Grove Music Online*, *Wikipédia* et celles formulées par les amateur-trices de techno ? On remarque d’emblée que la dimension politique du mouvement techno, la création par des artistes noir-es marginalisé-es, ses liens avec la scène house enracinée dans les communautés LGBTQ+ sont évacués.

<i>Nature de l'élément</i> Sources	Historique (dates)	Géographique	Sociopolitique	Esthétique	Symbolique	Conditions d'écoute (boite de nuit, etc.)	Conditions de production	Fonctions de la musique
Grove (institution concrète ¹³⁸)	Oui	Oui	Non	Oui	Non	Oui	Non	Oui
Wikipédia (institution abstraite, communautaire)	Oui	Oui	Non	Oui	Non	Oui	Oui	Oui
Amateur-trices (individu)	Non (3/16 ¹³⁹)	Non (3/16)	Non (3/16)	Oui	Oui	Non (1/16)	Non (1/16)	Oui

Tableau 9 Comparatif de la présence des éléments discursifs dans les définitions académiques et des amateur-trices de la techno

2.3 Représenter la musique par l’image

Nous parlons de musique, alors pourquoi utiliser l’image ? Pour saisir les dimensions identitaires de la définition de la techno qui nous échappe avec le discours, découvrir les représentations symboliques choisies et pour ouvrir une fenêtre sur les pratiques des amateur-trices de la scène techno montréalaise. Cette approche m’a permis de découvrir l’imagerie liée

¹³⁷ Accessible au <https://fr.wikipedia.org/wiki/Techno>, consulté le 20 janvier 2021.

¹³⁸ Cette catégorisation se base sur l’approche de Laurent Saadoun dans son texte déjà cité précédemment.

¹³⁹ 3/16 signifiant que l’élément en question a été évoqué par trois participant-es aux entretiens sur 16. Le non correspond à un non majoritaire et pas unanime.

à cette scène, dévoilant la symbolique cultivée par les membres de la communauté. Sur 245 images, 179 sont exploitables. Parmi celles-ci, on distingue trois principales orientations : 1) la techno est capturée par l'effet de groupe, on y voit « un » public sur la piste de danse, la collectivité est mise en avant ; 2) la techno est symbolisée par l'expérience d'un individu en particulier, qui suggère une identification au ressenti ; 3) la représentation du genre passe par les espaces dans lesquels il est diffusé, sans aucun individu présent sur l'image. Dans ce cas, le lieu lui-même incarne la musique qui y est jouée.



140



Piknic Electronik

141



Image 3

OCTOV

142



Image 4

MUTEK

143

Figure 4 Sélection d'images partagées par les répondant-e-s en réponse à la question « Postez ci-dessous un lien vers une image ou une photographie qui selon vous, est représentative de la scène techno montréalaise ». Questionnaire Les publics de la techno à Montréal, Octobre 2018, Elsa Fortant.

Les images de la Figure 4 nous montrent que la techno se définit aussi à travers son contexte de diffusion qui implique un-e artiste, un lieu et des participant-es. Toutes ces photos ont un point commun : l'organisation de l'espace. On y trouve une scène (plus ou moins surélevée) sur laquelle se trouvent l'artiste et son matériel, le public en face, comme dans une salle de concert. On peut considérer que c'est la norme même si certain-es organisateur-rices

¹⁴⁰ Courtoisie Stereo Afterhour, droits réservés.

¹⁴¹ Courtoisie Piknic Electronik, Toshimi Jan Muniz, droits réservés.

¹⁴² Courtoisie OCTOV, Stéphane Vaillancourt, droits réservés.

¹⁴³ Courtoisie Mutek, droits réservés.

proposent des événements qui jouent avec les codes. Boiler Room¹⁴⁴, par exemple, les adapte à un contexte de diffusion web. L'artiste est face à la caméra et le public derrière lui, c'est-à-dire qu'il leur tourne le dos et que le spectateur les voit danser de face. L'artiste est parfois aussi placé-e au milieu de la piste de danse¹⁴⁵. Avec la pandémie et l'impossibilité de tenir des événements publics,¹⁴⁶ on a vu se développer la diffusion en direct et l'enregistrement de DJ sets sans public¹⁴⁷.

Si l'espace semble être sensiblement organisé de la même façon, sur le terrain on peut néanmoins identifier de façon systématique une disposition « concert » et une disposition « dance » et pour chacune d'entre elles, des variantes. Sur le spectre des dispositions, le concert se trouve du côté des événements commerciaux ou *mainstream* : le Piknic (photo 2 de la Figure 4) en extérieur les dimanches après-midi d'été (13h-21h) ou MUTEK (photo 4 de la Figure 4) ponctuellement en soirée à la Place des Arts (16h-22h). Les événements en disposition dance se trouvent plutôt du côté des événements *underground* : Stereo (photo 1 de la Figure 4) en *afterhour* (02h-10h), les soirées alternatives OCTOV (22h-06h). Entre les deux on trouve les soirées en boîte de nuit (22h-03h), ici Newspeak (photo 3 de la Figure 4). Les possibilités qui s'offrent à nous ici sont représentatives de l'utilisation du mot *techno* comme un terme parapluie.

¹⁴⁴ Plateforme créée en 2010 dont l'objectif est de faire découvrir des artistes de musiques électroniques en diffusant leurs prestations, avec public, sur Internet, en direct.

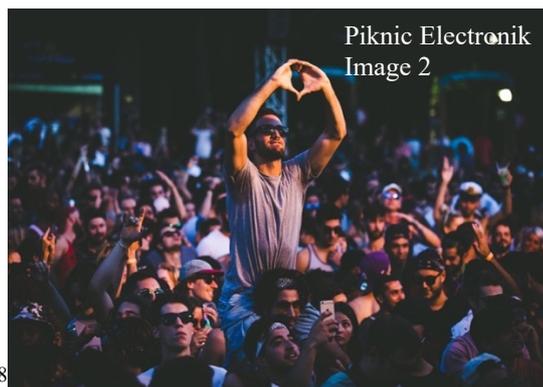
¹⁴⁵ Joe Claussel, 21 septembre 2019, Piknic Electronik Montréal.

¹⁴⁶ L'épidémie de COVID-19 a été qualifiée d'épidémie mondiale en mars 2020. Les bars, salles de concert et les boîtes de nuit ont dû fermer. Les événements extérieurs ont été annulés.

¹⁴⁷ ARTE a par exemple produit la série de streaming en direct « United We Stream » à partir de mars 2020. Tout y est : le lieu, le DJ, les jeux de lumière, ne manque que les publics. Voici la description disponible sur leur site « Le projet United We Stream a vu le jour début mars 2020, suite à l'annonce de la fermeture des clubs de Berlin en raison de la crise sanitaire du coronavirus. L'objectif est alors de répondre à l'arrêt temporaire de la vie nocturne par l'ouverture du "plus grand club virtuel du monde". Pour apporter de la musique dans les appartements et afficher un soutien aux clubs, aux artistes et aux organisateurs durement affectés, un livestream a été proposé tous les soirs en direct des clubs du monde entier. Après avoir écumé les lieux emblématiques de la nuit berlinoise et allemande, United We Stream a également ouvert ses portes à Paris, Moscou, New York, Bangkok et bien d'autres ! », accessible au <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-019297/united-we-stream/>, consulté le 31 août 2021.



148



149



150

Figure 5 Sélection d'images partagées par les répondant-es en réponse à la question « Postez ci-dessous un lien vers une image ou une photographie qui selon vous, est représentative de la scène techno montréalaise »
Questionnaire *Les publics de la techno à Montréal*, octobre 2018, Elsa Fortant.

La deuxième catégorie d'image met en scène l'affect : voilà ce que la techno fait ressentir à ceux et celles qui l'expérimentent. L'image se concentre sur un individu ou un petit groupe et se veut le reflet de l'émotion individuelle. Les cœurs formés avec les doigts, les yeux fermés ou mi-clos, les sourires, sont autant de symboles interprétés comme des signes non-verbaux pouvant exprimer un certain bien-être, un plaisir ressenti, un sentiment de sécurité, d'harmonie avec son environnement, une satisfaction qui n'est pas unique à la techno mais qui permet ici d'articuler l'analyse. Plus particulièrement sur l'image 1 de la Figure 5, la techno s'exprime dans la corporalité des participant-es, qui le poing levé, font écho à la puissance du *kick* qui « tape ». Ici le mouvement physique est une réponse au son, il imite le mouvement de la pédale de grosse caisse contre la grosse caisse. L'individu aux lunettes de soleil situé au premier plan semble être vocal, sa bouche est ouverte. Il n'est pas rare, lorsqu'il y a des moments forts, que les publics commencent à crier, siffler, à lever les bras ou taper des mains, ce qui nous rapproche des multiples formes de concert (rock, punk, etc.). C'est la fonction de la musique qui lui permet de se distinguer : faire danser. Une fois incorporée (littéralement), la

¹⁴⁸ Image 1 de la Figure 3 prise par Stéphane Vaillancourt, droits réservés.

¹⁴⁹ Courtoisie Piknic Electronik, droits réservés.

¹⁵⁰ Courtoisie du festival AIM, droits réservés.

techno existe par la mise en mouvement du corps ou de la voix. Il ne faut pas oublier que la techno fait partie de la grande famille des musiques électroniques de danse et donc s'exprime à travers les mouvements des corps. Il s'agit d'un aspect mis en lumière par Jean-Marie Seca et Bertrand Voisin :

La *techno* est d'abord un son ou un rythme. Elle n'est plus à analyser en termes de notes ou de partitions. Elle n'exige pas de chanter, de scander un air. Il y a une rupture dans la mesure où on ne peut y trouver de la poésie contemporaine, un art littéraire ou simplement un refrain. La dimension corporelle et chorégraphique y prend une place centrale. Il faut entrevoir des connexions socioculturelles avec d'autres courants par l'intensification de la capacité physique à recevoir le son¹⁵¹.

Les images de la Figure 5 mettent en lumière l'individu et son état d'esprit – considéré comme représentatif de la *vibe* collective, c'est-à-dire l'ambiance. C'est un élément important pour l'appréciation générale de l'événement. Cette représentation permet de briser l'effet d'anonymat associé à la foule. Paradoxalement, la photo pourrait être résumée par l'expression utilisée par Béatrice Mabilon-Bonfils : « danser seule, ensemble¹⁵² », un effet recherché et exprimé par plusieurs des participant-es aux entretiens.

La photo du festival AIM (image 3 de la Figure 5), qui se déroule sur trois jours dans un parc à l'extérieur de Montréal, semble quant à elle mettre en relief les techniques utilisées par les participant-es pour souligner leur appartenance à un petit groupe. On peut observer trois personnes qui portent des tenues vestimentaires et des accessoires (ombrelles) particulièrement colorés. Cette photo suggère que c'est autour de ces objets que le groupe construit son identité et que cette dernière s'affirme par un geste qui « sort du quotidien »¹⁵³. Leurs habits semblent être en harmonie avec la décoration qu'on voit au second plan, des guirlandes de couleurs. Il est intéressant de noter les différences stylistiques selon le contexte dans lequel se déroule l'événement. Lorsqu'il s'agit d'un événement urbain extérieur, les gens portent des vêtements ordinaires comme des t-shirts de couleurs neutres. Lorsque l'événement est urbain en intérieur, sauf s'il est à thème, on remarque que la couleur noire est particulièrement présente, bien loin

¹⁵¹ Jean-Marie Seca et Bertrand Voisin, « Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punk », *Volume !*, vol.3, n.1, 2004.

¹⁵² Béatrice Mabilon-Bonfils, *La musique techno: Art du vide ou socialité alternative ?*, Paris, L'Harmattan, 2002.

¹⁵³ Le festival AIM a débuté en 2015 avec une programmation pointue et s'est ouvert à des styles populaires au fil des éditions. La dernière édition, en 2019, comptait une scène techno, house, trance, bass music et expérimentale/ambient. Le festival se tient à 1h en voiture de Montréal, au Parc Carillon. Les festivaliers peuvent camper directement sur le site.

des couleurs vives arborées par les festivalier-ères en extérieur. Les différentes signatures sonores des festivals supposent aussi différents styles vestimentaires¹⁵⁴.



Image 1
Stéréo

155



Image 2
Studios Notre-Dame

156



Image 3
Newspeak

157

158



Image 4
Durocher

Figure 6 Sélection d'images qui représentent le bâti techno montréalais collectées en réponse à la question « Postez ci-dessous un lien vers une image ou une photographie qui selon vous, est représentative de la scène techno montréalaise »
Questionnaire *Les publics de la techno à Montréal*, octobre 2018, Elsa Fortant.

¹⁵⁴ Voir en

Annexe 4 - Images utilisées pour la photo élicitation une image de festival techno et une image de festival psy trance.

¹⁵⁵ Courtoisie Stereo Afterhour, droits réservés.

¹⁵⁶ Courtoisie Studio Notre-Dame, droits réservés.

¹⁵⁷ Courtoisie Newspeak, droits réservés.

¹⁵⁸ Capture d'écran Google Maps.

J'ai été interpellée par un type de photographies qui est apparu dans 9% des réponses au questionnaire : il s'agit des images du bâti des lieux diffuseurs de musique techno, aussi bien extérieur qu'intérieur. Dans ce cas, le lieu et l'atmosphère qui s'en dégagerait deviendraient représentatifs des pratiques. Mais je l'ai dit un peu plus haut, le bâti n'a en soi pas de valeur si ce n'est celle que les gens lui donnent. Les quatre photographies illustrent des contextes différents dans lesquels il est possible d'écouter de la techno. Il y a le Stereo, le Studio Notre-Dame (dans le quartier Hochelaga, zone industrielle) qui accueille régulièrement des soirées alternatives *underground* (OCTOV, Exposé Noir...), le Newspeak qui est une boîte de nuit ouverte de 22h à 03h du matin, située le long de Sainte-Catherine en plein centre-ville de Montréal et finalement le 6545 Durocher (au croisement avec la rue Beaubien Ouest, dans le quartier du Mile-End), connu sous le nom de « Durocher » dans le milieu ; un endroit qui accueille des soirées principalement illégales (alcool servi après 3h ou BYOB¹⁵⁹, parfois pour contourner l'absence de permis d'alcool). C'est un lieu connu des cercles d'initié-es, mais aussi connu des forces de police qui ont, à plusieurs reprises, mis fin à des soirées qui y avaient lieu. On demandera aux participant-es de « passer par l'arrière », d'être discret-es, de ne pas fumer devant la porte du bâtiment, l'idée étant de rester caché le plus possible. Sans cette invisibilité, les organisateur-rices risquent non seulement des problèmes avec la justice, mais c'est la pérennité de leurs initiatives qui est remise en cause. De nombreuses discussions informelles avec les acteurs du milieu ont mis en évidence les effets du manque d'espaces alternatifs sur le développement de la scène *underground* et la sécurité des participant-es lorsque les lieux ne sont pas en règle (pas assez de sorties de secours par exemple). Cela indique que la techno existe en grande partie grâce à des réseaux hors-institutionnels.

L'analyse des images nous suggère qu'il est possible aussi de définir la techno par les espaces dans lesquels elle est diffusée. Parmi les réponses au sondage, le Stereo remporte la palme des occurrences avec 43,5% des images. En deuxième position on trouve le Piknic Electronik, représentant 10,5% des réponses, suivi de près par OCTOV avec 8,2% des images. Le Stereo arrive donc en première place, loin devant les autres lieux de la techno à Montréal. L'importance du lieu pour la scène techno montréalaise, selon nos enquêté-es, nous incite à explorer de manière plus approfondie ce cas.

¹⁵⁹ BYOB ou *Bring your own booze* signifie que les participant-es peuvent rapporter leur propre alcool. C'est un moyen utilisé par les collectifs indépendants pour contourner les régulations liées à la vente d'alcool, interdite après 3h et pour laquelle il faut obtenir un permis de réunion auprès de la Régie des alcools. En général le prix d'entrée de ces soirées oscille entre 10 et 15\$.

À Montréal, les amateur-trices ont le choix d'aller écouter de la techno dans des bars, en boîte de nuit, en *afterhour*, en festival ou lors de soirées que nous appelons alternatives¹⁶⁰. Les collectifs qui organisent ces soirées dites alternatives ont souvent une identité sonore marquée. OCTOV, par exemple, programme de la techno « à l'européenne », le collectif Exposé Noir propose une programmation de techno similaire, parfois plus intense. Un bar comme le Blue Dog accueille différents organisateur-rices indépendant-es et propose donc des genres de techno qui peuvent varier d'un soir à l'autre. Il en va de même pour les boîtes de nuit comme le Salon Daomé¹⁶¹ et le Stereobar qui diversifient leurs programmations en explorant le spectre des musiques électroniques de danse. Dans cet environnement, c'est le Stereo Nightclub qui retient mon attention.

Je souhaite nuancer la popularité du Stereo dans les résultats du questionnaire car il a été partagé sur plusieurs groupes Facebook dont un consacré au Stereo. Cependant, les entrevues confirment que le Stereo occupe une place particulière dans la scène techno montréalaise. Le recrutement des personnes interrogées s'est fait dans des groupes dédiés aux musiques électroniques à Montréal, comme cela a été présenté dans la section portant sur la méthodologie (p.10). Grâce aux témoignages des membres de la scène techno montréalaise, je suis en mesure de saisir ce que signifie « faire l'expérience » de la techno et comment cela peut définir ce qu'elle est. Pour la plupart des participant-es aux entretiens, le Stereo est un « standard¹⁶² ». Pour eux et elles, il s'agit d'une « révélation¹⁶³ », ils et elles y ont vécu leurs « meilleurs moments¹⁶⁴ » car ils et elles « aiment le public¹⁶⁵ » et que la musique « leur parle plus¹⁶⁶ » qu'ailleurs. Pour aller plus loin dans la définition expérientielle de la techno, je prendrai comme point de départ le Stereo.

Le Stereo, qui vient de fêter ses 20 ans, a bâti sa réputation sur le soin apporté à la confection du système de son par des DJs internationaux. Cette attention lui confère le titre de meilleur système son d'Amérique du Nord – reconnu par le public et les artistes qui viennent y

¹⁶⁰ Ces soirées sont organisées dans des lieux qui n'ont pas vocation à diffuser de la musique. Elles sont ponctuelles, plusieurs organisateurs pouvant utiliser un même lieu à tour de rôle. Les événements sont plus ou moins légaux.

¹⁶¹ Boîte de nuit anciennement située sur l'avenue Mont-Royal qui a maintenant (en 2020) pignon sur rue au croisement Boulevard Saint-Laurent/avenue du Mont-Royal. Pour un grand nombre d'habitué-es, le nouveau lieu n'a pas le charme de l'ancien club. Au « Dao » on y entend de tout, particulièrement la house, deep house, tech house et techno.

¹⁶² Propos recueillis auprès de l'interviewée L.

¹⁶³ Propos recueillis auprès de l'interviewé B, homme de 30 ans, DJ et producteur amateur.

¹⁶⁴ Propos recueillis auprès de l'interviewé O, homme de 29 ans, DJ amateur

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

jouer¹⁶⁷. Le lieu est permissif, inclusif et historiquement rattaché à la communauté LGBTQ+. C'est un lieu de pèlerinage pour de nombreux canadiens et voyageurs internationaux.

Comme c'est un *afterhour*, on n'y rencontre pas les mêmes conventions qu'en boîte de nuit. L'établissement ouvre à 2h du matin et ferme à 10h, les samedis, dimanches et jours fériés. Ses heures d'ouverture ne lui permettent pas de servir d'alcool selon la législation locale. L'établissement applique une politique stricte concernant l'utilisation des cellulaires intelligents à l'intérieur : interdiction de prendre des photos ou de filmer. Cette règle sert non seulement à protéger l'anonymat des participant-es, mais aussi à ne pas casser la *vibe*, l'atmosphère, avec les flashes. D'une certaine manière, le Stereo, par son statut d'*afterhour* et par les pratiques qui l'entourent, par exemple l'interdiction de prendre des photos ou des vidéos à l'intérieur, se distingue d'autres boîtes de nuit et lieux de pratiques nocturnes urbaines qu'on pourrait qualifier de « grand public » et qui encourageraient leurs usagers à se mettre en scène sur les réseaux sociaux, par exemple en géolocalisant l'endroit où ils se trouvent. Cela signifie que les spécificités du Stereo deviennent des conventions à respecter pour pouvoir y venir et faire partie de la communauté. Le Stereo a un statut particulier car d'un côté les règles d'interactions à l'intérieur supposent que le lieu appartient à la sphère *underground*, de l'autre sa programmation qui présente régulièrement des artistes très populaires qui comptent leurs fans par millions le rapproche d'une sphère plus grand public.

2.4 Parcours d'amateur-trices

Le parcours des amateur-trices de techno ressemble au cheminement suivi par les amateur-rices de musique décrit par Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart dans *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*¹⁶⁸. La complémentarité des données recueillies dans le cadre de notre recherche, par le questionnaire et les entretiens individuels semi-dirigés, nous permet de dégager des

¹⁶⁷ Le DJ vétérinaire américain Danny Tenaglia, qui mixe au Stereo trois fois par année, partage régulièrement des messages sur les réseaux sociaux qui soulignent son affection pour ce lieu et les publics si particuliers à ses yeux. Le discours laisse penser que le Stereo est resté authentique, qu'il prône des valeurs *underground* traditionnelles et qu'il n'a pas adopté les codes de la commercialisation à l'extrême. Solomun, un DJ serbo-allemand qui comptabilise des millions de fans, a utilisé des images du Stereo pour un clip sorti en 2020, accessible au <https://youtu.be/5Fc9A6mLHJU>, consulté le 31 août 2021. Le morceau s'intitule « Home », en clin d'œil au surnom donné au Stereo par les habitué-es. Dans la section « à propos » de la page Facebook du Stereo, le lieu est décrit ainsi « There's no place like Home. », accessible au https://www.facebook.com/Stereo.Mtl/about/?ref=page_internal, consulté le 31 août 2021.

¹⁶⁸ Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La documentation française, Paris, 2000.

informations importantes sur les liens qui unissent l'amateur-riche de techno à l'objet musical et sur la forme que revêtissent les pratiques qui entourent cette musique. Comment l'amateur-riche de techno entre-t-il et elle en contact avec la techno ? Tout débute avec une prise, concept développé par Bessy et Chateauraynaud¹⁶⁹, cette dernière pouvant être définie comme l'accès à un objet culturel ou l'attrait qu'il exerce. Dans le cas qui nous intéresse, les amateur-trices de techno accèdent majoritairement à la techno par l'entremise d'un-e ami-e :

Par quel moyen avez-vous été mis-e en contact avec la musique techno ?	
Ami(e)s	221
Environnement familial (parent, frère, sœur)	33
Événement	20
Médias (radio, télévision, Internet)	54
Travail	2
Sans réponse	5
Total général	335

Tableau 10 « Par quels moyens avez-vous été mis en contact avec la techno ? »
Questionnaire *Les publics de la techno à Montréal*, octobre 2018, Elsa Fortant.

La mise en contact ou l'initiation à la techno qui se fait principalement par l'entremise d'une tierce personne est particulièrement répandue dans le cas des soirées *underground* dont la publicisation ne passe pas par les canaux de communication « grand public », c'est-à-dire la radio, la presse ou les réseaux sociaux. « Avant je ne sortais pas du tout dans ce genre de soirées¹⁷⁰ », me raconte un répondant DJ et producteur amateur, « puis j'ai commencé à suivre un peu mes potes qui écoutaient plus de la house, puis à un moment j'ai commencé à rencontrer un gars qui écoutait de la techno qui m'a entraîné dans des soirées techno¹⁷¹. » On « suit » un mouvement de groupe, on se fait « trainer » dans un environnement qu'on ne connaît pas, autrement dit, on se laisse guider. La posture de néophyte suppose un certain retrait ou un certain laisser-aller ; on est plus dans l'observation, dans l'écoute, le temps de comprendre et d'apprendre le fonctionnement des espaces, des interactions, des conventions. C'est un apprentissage qui se fait sur la durée, et avec celui-ci les goûts s'affinent et évoluent. Plusieurs interviewé-es ont insisté sur les effets de la musique sur le corps, une réponse physique par ailleurs mise en avant dans les images de la Figure 5, donc importantes pour les amateur-trices.

¹⁶⁹ Bessy et Chateauraynaud, *Experts et faussaires : pour une sociologie de la perception*, Paris, Éditions Pétra, coll. Pragmatismes, 2014.

¹⁷⁰ Propos recueillis auprès de l'interviewé B.

¹⁷¹ *Ibid.*

L'importance de la sensation du corps qui vibre au rythme du *kick* ou des coups de basses et son lien avec la danse est un élément récurrent des discours d'amateurs-rices. Il s'agit d'un effet marquant qui est souvent présenté comme une prise dans l'appréciation musicale. Il en va de même pour les sonorités techno « jamais entendues auparavant¹⁷² », ces sons « bizarres » qui ne peuvent exister que grâce aux machines et aux instruments électroniques.

Les événements comme le Piknic Electronik ou l'Igloofest, qui sont très publicisés, jusque dans les stations de métro à Montréal, sont une autre sorte d'accroche, dans le même sens qu'un album en tête de gondole dans un magasin de disque peut piquer la curiosité et pousser à écouter la musique. Ici, l'expérience attire autant voire plus que la musique. La possibilité d'acheter un billet pour une seule soirée (engagement limité) et l'assurance de pouvoir profiter d'installations comme des toboggans de glace l'hiver, d'un terrain de volley l'été et d'une grande diversité de camions de « bouffe de rue », sont autant d'arguments qui permettent d'aller chercher des publics plus éloignés des musiques électroniques et qui sont plus intéressés par le fait de vivre une expérience différente de festivals en milieu urbain comme Ile Soniq, MEG ou MUTEK. Les espaces dédiés aux enfants lors des Piknic au parc Jean-Drapeau, avec animateurs-trices, en font des événements familiaux. Cette accroche plus « commerciale » peut se révéler être une porte d'entrée, un exercice préparatoire qui va faciliter la réception de productions plus *underground*, comme l'exprime un répondant : « J'avais déjà comme un intérêt pour la musique plus électronique, de club, un peu plus commerciale, plus dance si on veut, puis c'est par mon collègue que j'ai commencé à être en contact plus avec la musique *underground*¹⁷³ ».

Après le premier contact, le développement du goût prend divers chemins. Plusieurs de nos répondants-es évoquent avoir été ou s'être « éduqués-es » à la techno. M.L. fait l'analogie avec la nourriture « comme on éduque son palais ». Pour filer la métaphore, plusieurs des participants-es expriment avoir fait l'expérience d'une période de boulimie, du type « il fallait tout écouter, aller à toutes les soirées » de peur de manquer l'immanquable. Aujourd'hui on désigne ce comportement par l'acronyme anglais FOMO¹⁷⁴ (*fear of missing out* ou anxiété de ratage). C'est pourtant cette phase d'insatiabilité qui permet aux amateurs-rices de dessiner les contours de leur goût, d'identifier ce qui leur fait plaisir. C'est aussi ce processus qui permet de

¹⁷² Propos recueillis auprès de l'interviewée L.

¹⁷³ Propos recueillis auprès de l'intervé H, DJ amateur de 28 ans.

¹⁷⁴ Définition officielle accessible sur le site de l'Office québécois de la langue française (OQLF), http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26522716, le 22 août 2021.

se bâtir une culture, de connaître les codes, de reconnaître les genres de techno, les artistes, d'en prendre et d'en laisser. De cette façon, ils ou elles deviennent plus sélectif-ves. Il est intéressant de noter que l'importance des critères décisionnels dans les choix de soirées tend à évoluer selon le stade de la carrière des amateur-rices¹⁷⁵. Ainsi, plusieurs répondant-es distinguent une phase primaire pendant laquelle l'expérience, soit le fait de « sortir », était la raison première qui motivait leurs choix d'événements, puis la musique devient un élément de plus en plus important. Après cette première phase, ils et elles deviennent acteur-rices de leur propre parcours en s'intéressant, s'ouvrant et surtout en choisissant les événements auxquels participer et la musique à écouter, ce dont témoigne le répondant B :

Avant c'était motivé par les sorties parce que je sortais beaucoup et c'était une musique que j'associais aux sorties. Quand j'ai commencé à m'y intéresser c'est devenu un plaisir personnel. Et quand j'ai commencé à mixer je consommais la musique pour ça. Et puis au bout d'un moment j'ai commencé à me lasser des sorties. J'ai commencé à m'intéresser à des choses moins dirigées *dancefloor*, sorties tout ça, et donc à m'ouvrir plus à de la techno beaucoup plus large que je n'aurais jamais écouté avant comme de l'ambient ou des trucs vraiment où je ne pourrais pas danser là-dessus. Maintenant quand je sors c'est vraiment pour aller voir des artistes qui me parlent, je sors beaucoup moins juste pour sortir¹⁷⁶.

Sans savoir à quelle étape de leur carrière d'amateur-trice se trouvent les répondants-es, le Tableau 11 « Sélectionnez le niveau d'importance des critères qui motivent vos choix de sorties ». donne tout de même une idée de l'importance des critères de programmation¹⁷⁷, de l'ambiance, du lieu, de la sociabilité et du prix dans les choix de sorties. Il est intéressant de noter que le *line-up* ou la programmation en français, donc la musique en elle-même, reste le critère le plus important. Le seul critère autour duquel l'avis n'est pas tranché est celui des ami-es et de la possibilité de sociabiliser. Bien que sortir en boîte de nuit ou en fête techno puisse être considéré comme une activité sociale, il n'est pas rare d'entendre les participant-es aux soirées techno parler de leur « bulle » comme d'un espace qui leur appartient et au sein duquel ils ne souhaitent pas être dérangé-es. Si la sociabilité trouve sa place à des moments définis dans la soirée, avant ou après l'événement, il semblerait que pendant la soirée, sur la piste de danse, est plutôt un moment que les amateur-trices aiment vivre en phase avec eux ou elles-mêmes, l'expérience devient alors individuelle et personnelle.

¹⁷⁵ Irina Kirchberg, « Ethnographier l'écoute à l'ère du numérique. D'une étude sur les amateurs de musique de jeux-vidéo à l'analyse des "carrières d'auditeurs" » dans Philippe Le Guern (dir.) *Enquête de musique. Méthodologies de recherche à l'ère de la musimorphose*, Paris, Hermann, p. 183-203.

¹⁷⁶ Propos recueillis auprès de l'interviewé B.

¹⁷⁷ Dans le questionnaire, l'expression *line-up* est utilisée car c'est celle qui est le plus adoptée dans le milieu techno montréalais si l'on en croit les descriptifs d'événements sur les réseaux sociaux et les observations faites sur le terrain.

Sélectionnez le niveau d'importance des critères qui motivent vos choix de sorties

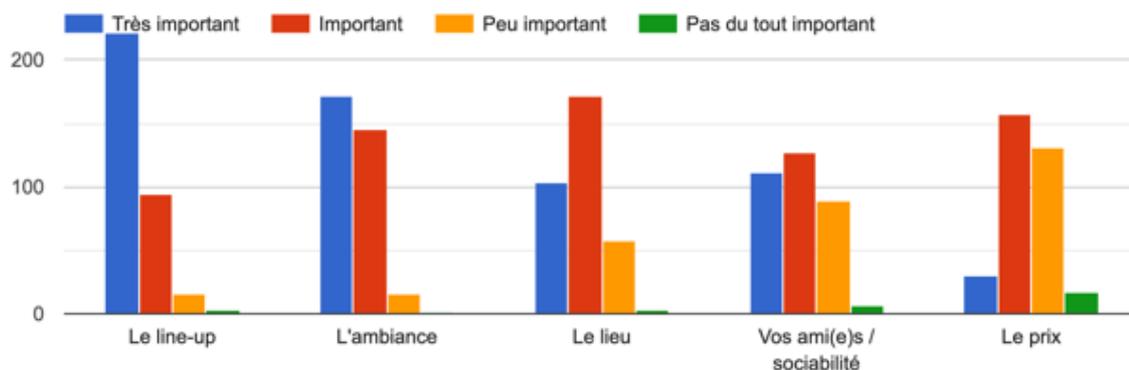


Tableau 11 « Sélectionnez le niveau d'importance des critères qui motivent vos choix de sorties ».

Questionnaire *Les publics de la techno à Montréal*, octobre 2018, Elsa Fortant.

Comme l'a suggéré un répondant en disant s'intéresser à de la techno « moins dirigée dancefloor¹⁷⁸ », on retrouve une forme de hiérarchie dans l'écoute¹⁷⁹ : de la techno la plus abordable, commerciale, à la plus insaisissable, qui nécessite plusieurs écoutes ou une attention particulière pour en saisir les subtilités, ce qui ressort dans plusieurs discours d'amateur-trices à l'image de celui-ci :

Au début c'était la dubstep, c'était ce qui était populaire aussi dans les raves, donc je suis allé avec ça, puis ensuite c'est la psytrance que je fréquentais beaucoup, j'étais très intéressé par ça. Puis vers 19 ans je dirais, j'ai plus commencé à aller dans les salles techno. Dans les partys de psytrance, c'est toujours une salle psytrance, une salle techno, puis avant pour moi je trouvais ça plate, c'était slow, y'avait pas grand-chose qui se passait, c'était pas de la musique de fête. Euh puis on dirait le plus que j'ai grandi, le plus que mes goûts sont devenus raffinés, j'avais plus besoin de quelque chose d'intense. Ça pouvait être de l'écoute plus attentive, faut très bien écouter les subtilités dans la musique pour plus l'apprécier, puis de là j'ai commencé à mixer beaucoup de dub techno.¹⁸⁰

Pour pouvoir écouter une musique aussi « longue, répétitive et progressive », bref pour entendre ou pour comprendre la techno, il faut se mettre dans des conditions qui permettent une

¹⁷⁸ Propos recueillis auprès de l'interviewé B.

¹⁷⁹ Hennion, Maisonneuve, Gomart, *Figure de l'amateur, formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*.

¹⁸⁰ Propos recueillis auprès de l'interviewé C, homme de 24 ans.

écoute attentive afin de saisir les détails et les micro-évolutions que déploie cette musique. Certain-es répondant-es expliquent ne pas pouvoir écouter de la techno dans le bus. La techno n'est pas « une musique de fond, j'écoute la radio pour ça¹⁸¹ », m'explique-t-on. Saisir les subtilités d'un morceau techno demande donc, selon l'amateur interrogé, un minimum d'engagement. Ce témoignage entre en contradiction avec les 276 répondant-es qui disent écouter de la techno lorsqu'ils et elles sont en déplacement. De cela nous pouvons distinguer une tendance dominante qui est celle de l'écoute de la techno comme une activité qui accompagne le quotidien des amateur-trices et qui se caractérise par une écoute que l'on pourrait qualifier de distraite.

En démontrant que le plaisir trouvé dans l'écoute pour la techno évolue avec le temps, les répondants-es confirment l'idée que le goût musical n'est pas un attribut fixe mais bien une activité pratique réflexive, selon un principe d'accumulation propre à la fréquentation du genre puis à l'expérience qui en découle chez chacun-e. Cette pratique réflexive peut se faire individuellement en *diggant*¹⁸², c'est-à-dire en cherchant de la musique par soi-même, mais elle se fait aussi collectivement. Virtuellement, par exemple, il existe de nombreux groupes Facebook dédiés à la techno¹⁸³, les membres y partagent leurs coups de cœur, leurs retours d'expérience, bref leur savoir d'amateur-trice selon l'évolution de leur goût musical. Il faut noter que les échanges dans ces espaces numériques sont principalement nourris par ceux de la vie réelle, et qu'en cela l'expérience d'écoute laisse des traces.

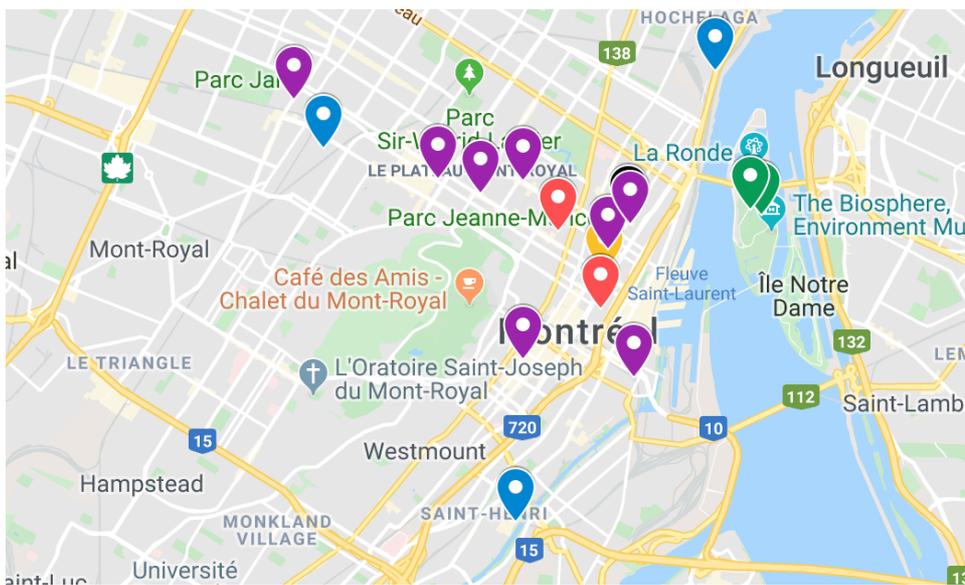
Si la sociabilité sur le plancher de danse reste limitée, elle est cultivée lors des rencontres qui ont lieu avant et après l'événement. La socialisation est au cœur de ces rituels. Les publics techno les nomment communément « prédrink » et « *after* », c'est-à-dire l'avant- et l'après-soirée. Le prédrink ou l'équivalent de l'apéro permet aux personnes qui sortent ensemble de se rencontrer chez quelqu'un-e avant de se rendre sur le lieu de la fête : c'est l'occasion de partager un verre, d'écouter de la musique pour s'ambiancer, de parler de l'artiste qu'on va voir et parfois de recevoir les commandes de drogues. Une fois que la soirée est terminée ou que le groupe décide de s'en aller, il n'est pas rare qu'avant de rentrer chacun-e chez eux, ils et elles se rendent chez une autre personne du groupe (ou parfois des personnes rencontrées en soirée) pour permettre aux drogues de faiblir ou pour continuer à en prendre, pour *débrief* la soirée,

¹⁸¹ Propos recueillis auprès de l'interviewé B.

¹⁸² Verbe anglicisé, to *dig*, creuser. Il y a des communautés de *diggers* qu'on pourrait assimiler à une sorte de collectionneurs qui sont à la recherche de perle rare.

¹⁸³ Parmi ceux-ci, les groupes dans lesquels nous avons partagé le sondage, à savoir Front Rite, Stereo Society, #Montreal Electronic Kulture, OCTOV Music.

continuer d'écouter de la musique. Ces moments sont des espaces de partage privilégiés, c'est souvent l'occasion de parler d'expériences vécues, de prestations coup de cœur, de nouvelles découvertes musicales et de les faire écouter. Il est courant que les groupes d'amis-es se perdent de vue en soirée et surtout, le *dancefloor* n'est pas un espace propice à la discussion. Certains-es profitent des espaces fumeurs ou des coins *chill* pour engager la conversation. Mais c'est souvent dans l'intimité du groupe que l'espace est suffisamment confortable pour aller plus en profondeur dans le partage d'expériences, de découvertes, bref de la matière techno qui nourrit ce besoin de rassemblement.



Légende : 📍 Afterhour - 📍 Soirées alternatives - 📍 Festival - 📍 Institution culturelle (lieu de diffusion qui n'a pas pour activité principale de diffuser de la musique) - 📍 Boite de nuit - 📍 Bar

Figure 7 Cartographie des lieux cités par les répondants à la question « Quels lieux fréquentez-vous pour écouter la techno à Montréal ? »

Questionnaire *Les publics de la techno à Montréal*, octobre 2018, Elsa Fortant.

L'enquête met aussi en lumière les lieux fréquentés par les répondant-es. La cartographie en Figure 7 met en lumière différents types d'événements techno : du plus populaire au plus *underground*. D'un côté on trouve les boites de nuit, les bars, les festivals qui font partie d'un circuit officiel de la fête facile d'accès ; de l'autre on retrouve les soirées qui s'organisent en dehors des institutions, souvent de façon ponctuelle. Ce réseau hors institution, fédéré par la volonté de proposer des espaces inclusifs et sécuritaires, particulièrement pour les communautés LGBTQ+, est moins facilement pénétrable par le grand public. C'est une façon pour les communautés de se protéger des *outsiders*, comme ce témoignage d'un interviewé l'illustre :

C'est un événement privé, il faut que tu fasses partie de, je vais dire cercle, tu dois connaître... au départ tu dois connaître quelqu'un qui doit t'introduire au groupe pour *fitter* dans l'atmosphère si tu veux en réalité. Comme ça, ça évite qu'il y ait des gens pas rapport ou qui n'ont pas le même esprit. Tout le monde est là pour avoir du fun, y'a une belle *vibe* qui est créée dans ces événements-là puis c'est pour assurer que cette *vibe*-là demeure, qu'il n'y ait pas de gens externes trop disparate qui viennent¹⁸⁴.

Chaque lieu de diffusion et chaque organisateur-trice de soirée, à travers l'identité artistique (programmation, choix du lieu, décoration et mise en scène) et les valeurs qu'il véhicule, attirent des publics spécifiques. Le Salon Daomé et les soirées organisées par le collectif indépendant OCTOV sont par exemple réputés pour attirer un public majoritairement français. Pour une des répondantes, qui était une habituée du Salon Daomé et qui a vu la composition de public évoluer avec le temps, cela a une incidence directe sur l'atmosphère générale des soirées : « J'ai arrêté d'y aller car je ne me sentais plus confortable, je me faisais tout le temps *cruiser* et mes copines aussi¹⁸⁵ ». Si son affirmation peut paraître stéréotypée, elle met néanmoins en lumière les différentes raisons qui motivent à participer à une soirée techno et qui peuvent créer des tensions lorsqu'elles sont différentes. Certaines personnes sortent pour écouter de la musique, danser sans être dérangées, pour rencontrer des gens, pour passer du temps entre ami-es, etc.

Si je devais représenter différents profils – avec toutes les limites que l'exercice suppose – de participant-es qui prennent part à la scène techno montréalaise, j'en distinguerais trois principaux : le grand public, les consommateur-trices et les initié-es. J'ai construit ces trois profils en me basant sur le rapport que les répondant-es cultivent avec la musique et l'expérience, autrement dit avec deux éléments fondamentaux de la catégorisation *mainstream* et *underground*. Entre chacun de ces idéaux-types on trouve des profils d'amateur-trices divers. La Figure 8 représente les trois profils et leurs caractéristiques principales.

¹⁸⁴ Propos recueillis auprès de l'interviewé D, homme de 50 ans.

¹⁸⁵ Propos recueillis auprès de l'interviewée L.

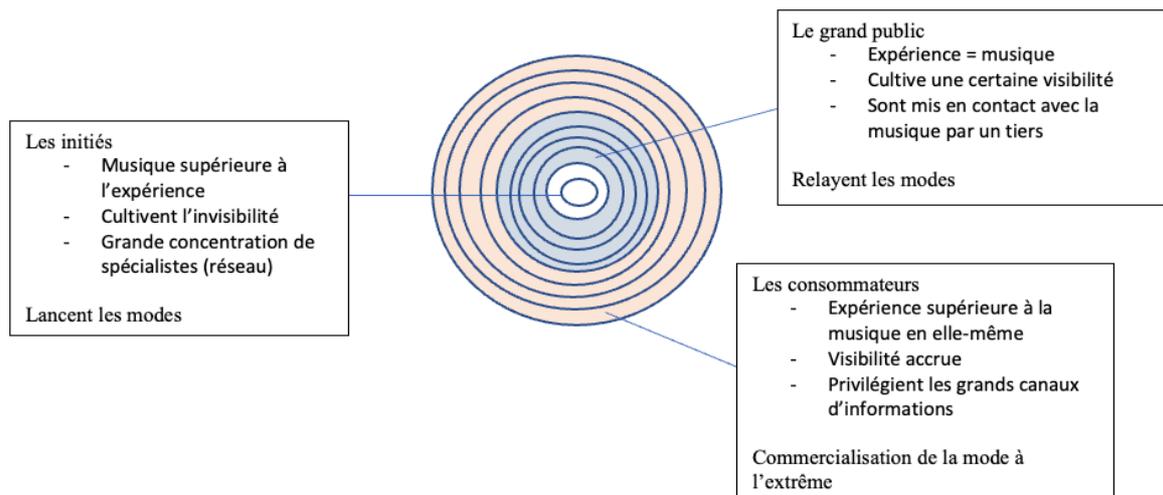


Figure 8 Représentation schématisée des profils de participant-es à la scène techno, selon les caractéristiques principales qui définissent leurs pratiques

Sur le terrain, il est intéressant de constater que les initiés-es sont particulièrement mobiles et qu'ils et elles fréquentent des événements à destination du grand public comme les festivals. À l'inverse, pour que le grand public puisse accéder aux événements du milieu des initiés-es, il doit être accompagné ou initié pour connaître les codes, les comportements acceptés ou non (exemple avec la prise de photo, comme cité précédemment).

Doit-on alors considérer que la frange commerciale de la techno fait toujours partie de la sous-culture techno ou qu'elle représente une culture à part, indépendante de celle-ci et interdépendante à la fois ? Car nous pourrions aussi représenter sur ce schéma le cycle de vie d'une scène musicale, partant du centre, de l'*underground*, qui par un processus de popularisation se dirigerait vers une sphère *overground* pour finir par être commercialisée de manière intensive. Ce cycle laisserait donc la place à un nouveau mouvement *underground* qui prendrait une forme différente, etc. Nous pouvons observer ce renouvellement constant avec les musiques électroniques et particulièrement la techno qui, au fil des décennies, s'est muée en différents genres ou styles, appartenant parfois à des sphères distinctes. Pour un répondant qui se définit comme appartenant à la catégorie des initiés-es, il arrive que cette tension entre typologies de publics soit palpable comme il l'explique ici :

Il y a un effet de classe sociale qui se retrouve dans la techno. Moi par exemple je le vois dans Piknic Electronik et Igloofest, c'est plus l'effet club, c'est événement. [...] Il y a un effet de m'as-tu-vu, je suis là parce qu'il faut y être. Piknic Electronik surtout moi je vois ça. C'est beaucoup de gens, c'est le dimanche, il faut être au Piknic donc on

y sera. Et y'a beaucoup cet effet m'as-tu-vu genre je me montre, euh...un petit côté mondain. Il y a plusieurs communautés.¹⁸⁶

Dans son ouvrage *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*¹⁸⁷, Sarah Thornton nomme le phénomène de migration du grand public vers la sphère des initié-es à travers la création d'un profil type, cristallisé par deux prénoms féminins « Sharon » et « Tracy » et un prénom masculin, « Ted ». À cause de sa trop grande popularité, la scène *underground* acid-house anglaise des années 1990 s'est retrouvée dans une situation où des publics *mainstream* ont envahi ses lieux de diffusion ; ces publics ne possédaient pas les codes pour se fondre dans la masse. Cette réappropriation du phénomène a même généré une nouvelle appellation pour ce style musical : le « handbag house » illustré par les « Sharon » et « Tracy » (persona) qui venaient en soirée techno avec leur sac à main – en décalage total avec le pragmatisme nécessaire pour pouvoir s'intégrer à un dispositif hors institution. Les Sharon, Tracy et Ted sont rassemblés sous l'appellation consommateur-trices dans la Figure 8.

Dans le sillage de l'importante couverture médiatique de la culture acid house, les clubbers ont commencé à parler d'un nouveau courant dominant - ou plutôt, au début, il a été décrit comme une deuxième vague de fans d'acid house inspirés par les médias et ressemblant à des moutons [...] Comme Sharon et Tracy, ils (ndlr : les Teds) étaient blancs, hétérosexuels et issus de la classe ouvrière [...] Le genre musical a même été appelé "handbag house"¹⁸⁸.

Dans ce chapitre, je me suis intéressée à la figure de l'amateur-riche entendue comme celui ou celle qui écoute, qui apprécie : comment définit-il ou elle la techno, quelles sont ses habitudes de consommation de la musique ? Le troisième chapitre va me permettre d'aller plus en profondeur et de creuser l'expérience techno vécue sur la piste de danse. Je m'arrêterai aussi sur l'objet musical pour poser la question : que donne-t-il à entendre ?

¹⁸⁶ Propos recueillis auprès de l'interviewé E, homme de 29 ans.

¹⁸⁷ Sarah Thornton, *Club cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Middleton, Wesleyan University Press, 1996.

¹⁸⁸ « In the wake of extensive newspaper coverage of acid house culture, clubbers began to talk of a new mainstream – or rather, at first, it was described as a second-wave of media-inspired, sheep-like acid house fans [...] Like Sharon and Tracy, they (ndlr: les Teds) were white, heterosexual and working-class [...] The music genre had even come to be called 'handbag house. », Thornton, Sarah, *Club cultures : Music, Media and Subcultural Capital*, Middleton, Wesleyan University Press, 1996. Traduction libre.

Chapitre 3. Expérimenter la techno

Dans le premier chapitre nous avons vu que la techno appartient à la famille des musiques de danse. On observe donc qu'elle s'écoute et se vit au sein d'espaces qui permettent cette forme d'expression corporelle : sur les planchers de danse, qu'ils soient ceux institutionnalisés des boîtes de nuit¹⁸⁹ ou ceux éphémères et parfois illégaux des bâtiments désaffectés ou de l'espace public. Dans le chapitre 2, la diversité des contextes d'écoute de la techno est apparue clairement : elle accompagne le quotidien de la presque totalité des amateur-trices de techno montréalais-es interrogé-es¹⁹⁰. Dès lors, je constate qu'il y a plusieurs pratiques d'écoute, plus ou moins active, qui impliquent ou non le mouvement corporel. En prenant un pas de recul, je comprends que ces pratiques d'écoute sont un élément fondamental de l'expérimentation techno. En choisissant un verbe d'action, ici expérimenter, dans la ligne de pensée du « musiquer¹⁹¹ » de Christopher Small, et en appuyant mon raisonnement sur les développements du chapitre 2 concernant les pratiques des amateur-trices, je peux affirmer que la techno est autant une activité qu'un objet musical. Dans ce chapitre, nous aborderons ces deux dimensions à travers le discours produit par les amateur-trices autour de leurs expériences tout en nous intéressant de plus près au matériau musical.

La première partie de ce chapitre sera consacrée à la restitution de l'expérience vécue par les amateur-trices lors de leurs sorties en boîtes de nuit et dans des événements de type rave. Je pars du principe que « pour être en mesure de saisir ce qu'est un objet musical, on ne peut l'analyser en se référant uniquement à cet objet. Cet objet est construit par un auditeur et c'est cela que le sociologue cherche à comprendre.¹⁹² » Les récits d'expérience me permettront d'approcher plusieurs dimensions de l'objet techno, des pratiques et des espaces parmi lesquels la danse, la ritualité, la réception collective et l'écoute quotidienne.

Pour aborder cette expérience et la saisir, je dois m'intéresser de plus près aux lieux qui diffusent de la techno à Montréal, que j'approche ici comme un dispositif spatio-temporel, c'est-à-dire qui a un effet sur les participant-es et qui permet la mise en relation de diverses

¹⁸⁹ Dans « Make-Believe Ballroom Times : de l'influence du DJing sur les modes d'interprétation et de composition des musiques populaires anglo-américaines », Olivier Julien insiste sur l'importance historique des ballrooms dans l'épanouissement de la culture DJ et des pistes de danse. *Volume !*, vol 9, n 1, 2012, p.191-208.

¹⁹⁰ L'enquête de Béatrice Mabilon Bonfils présentée dans le chapitre 1 avait déjà mis cet élément en évidence.

¹⁹¹ Néologisme qui signifie participer à une expérience qui fait vivre la musique. Le terme cherche à se différencier de ce que faire de la musique ou en écouter implique.

¹⁹² François Ribac, « Sociologie de la techno, Du rock à la techno, Un entretien avec Simon Frith », *La Découverte, Mouvements*, vol 5, n 42, 2005, p.81.

parties. Peut-on affirmer que la piste de danse est un lieu de production et de réception comme le serait le concert ? Cette démarche s'inscrit dans la lignée de l'enquête ethnographique réalisée par Wenceslas Lizé auprès des « jazzophiles de premier rang¹⁹³ ». Comme lui, je cherche à « saisir ensemble rapport à la pratique et sociabilité tout en étant attentif aux dispositifs qui mettent en présence auditeurs et musiciens¹⁹⁴ ».

La deuxième partie de ce chapitre sera consacrée à un exercice d'analyse musicale pour comprendre certaines dimensions de l'expérience esthétique. Lors des entrevues, j'ai sollicité les participant-es pour qu'ils et elles me partagent un à trois morceaux qu'ils et elles considèrent comme techno et que nous avons écouté ensemble. À partir de leurs propositions s'est constitué un corpus d'une trentaine de pièces que j'ai analysé de façon systématique. Je me suis arrêtée plus particulièrement sur les éléments musicaux suivants : rythme, répétition, structure et utilisation de la voix. À ma connaissance, comme il existe peu de littérature francophone sur les attributs musicaux des musiques électroniques de danse¹⁹⁵, je me suis inspirée principalement des travaux de chercheurs comme Mark J Butler qui explore les structures de la dance music, ou encore David Huron qui travaille sur l'anticipation en musique¹⁹⁶.

3.1 Éléments caractéristiques de l'expérience techno

Avant d'introduire les récits d'expérience d'amateur-trices, je souhaite revenir sur certaines formes d'écoute possibles appliquées à la techno car c'est un point de départ intéressant à la fois pour la partie du chapitre qui concerne la danse et celle qui concerne l'utilisation de la voix dans la techno. Simon Frith développe cette idée dans une entrevue accordée à François Ribac :

Si l'on aborde l'écoute il me semble que la concentration requise est plutôt une concentration corporelle (bodily concentration) qu'une concentration mentale, c'est de la musique pour danser, pas de la musique pour la contemplation. C'est une musique pour le mouvement [...] cette musique c'est l'expérience de la danse et naturellement

¹⁹³ Lizé, « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang » in A. Pecqueux et O. Roueff (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009, pp. 49-83.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ On peut tout de même se référer au travail de Anne-Sophie Sayeux, « Le corps oreille, une approche anthropologique sensuelle des musiques électroniques », *Communications*, n 86, 2010 et à celui de Meichtry, Rossé et Vacheron, *Le Rythme comme Médiation : Mouvement Techno et nouvelles technologies*, Lausanne, Université de Lausanne, 1997.

¹⁹⁶ David Huron, *Sweet Anticipation : Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MIT Press, 2006.

l'absence de la voix, un élément central dans la sexualisation de la musique, accentuée de côté abstrait, moins explicite.¹⁹⁷

La dimension abstraite de la techno laisse la place nécessaire à l'expression corporelle des danseur-euses qui se laissent porter par la musique et surtout par le rythme. Danser c'est s'exprimer pour soi mais aussi communiquer avec les autres, comme le souligne Ben Malbon dans « The dancer from the dance, The musical and dancing crowds of clubbing » :

En plus d'être une activité sociale, politique, psychologique, parfois même médicamenteuse et souvent économique, la danse est avant tout une forme de communication ou de langage corporel et un mode d'expression, une interprétation dans laquelle la communication verbale peut être complétée et même temporairement remplacée, intentionnellement ou par contrainte¹⁹⁸.

Danser c'est même plus que tout cela, c'est aussi une façon de produire du sens avec la musique. Si cette production de sens n'est pas possible, alors l'expérience n'est pas satisfaisante. Comme le témoignage ci-dessous le souligne, des amateur-rices ont arrêté de fréquenter certains événements car l'espace n'était pas propice à la danse : « Igloofest je n'y vais plus parce que je trouve qu'il y a trop de gens, j'ai pas de place pour danser je suis coincé [...]»¹⁹⁹ ». Il poursuit en ajoutant que selon les scènes, le rapport à l'espace et aux autres peut être différent :

[pour moi passer une bonne soirée c'est savoir] est-ce qu'ils [les autres] respectent ton espace pour danser, est-ce qu'ils sont dans ta bulle euh est-ce qu'ils dérangent les autres... Souvent je trouve que les gens qui vont être plus dans la scène *underground* à laquelle je m'identifie le plus, vont être respectueux de l'espace des gens, de leur expérience²⁰⁰.

En abordant la notion de scène *underground* et l'idée qu'il existe une différence de comportements avec une scène plus commerciale, le répondant confirme l'idée avancée dans

¹⁹⁷ François Ribac, *Sociologie de la techno du rock à la techno, un entretien avec Simon Frith*, p.76.

¹⁹⁸ « As well as being a social, political, psychological, occasionally pharmaceutical and often economic activity, dancing is primarily a form of communication or body language and a mode of expression, a performance in which verbal communication can be supplemented and even temporarily superseded, either intentionally or through compulsion », Ben Malbon, « The dancer from the dance, The musical and dancing crowds of clubbing », dans *Electronica, dance and club music*, notre traduction, p.86.

¹⁹⁹ Propos recueillis auprès de l'interviewé T.

²⁰⁰ Propos recueillis auprès de l'interviewé T.

le chapitre 2²⁰¹, c'est-à-dire que les motivations des publics peuvent parfois générer des tensions.

À travers les entretiens est ressortie l'idée qu'il y a une catégorie de personnes qui « sortent et sont là pour s'amuser » et une autre catégorie qui est là « pour la musique ou pour danser ». Les événements grand public comme Igloofest et Piknic rassemblent principalement des gens de la première catégorie, comme le soulignait l'interviewé E à la page 58.

Le pouvoir de la techno est souvent verbalisé par les amateur-trices, comme un des répondants qui, sans pour autant se sentir concerné, explique qu'il a souvent entendu des gens lui dire « il y a un aspect libérateur, [qu']il y a un aspect... c'est pas la musicothérapie tu vois mais pas loin²⁰² ». Cette dimension libératrice passe à travers l'écoute et la danse, comme l'ont déjà formulé Gilbert Rouget, spécialiste de la transe, de la danse et ses effets : « La danse est 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, catharsis²⁰³ ». Pour Marie-Claude Vaudrin, qui compare les raves aux fêtes dionysiaques, ces événements centrés autour de la danse ont un effet cathartique sur les participant-es. La danse permet « l'exploration de sentiments longtemps refoulés par l'inconscient collectif²⁰⁴ ». Au point même parfois de transporter ses auditeurs dans un état de conscience altéré, comme l'étaye le témoignage de cet interviewé : « écouter de la musique pendant deux heures sans dire un mot à personne ça a un côté méditatif. Vraiment juste *focuser* et danser c'est assez intéressant²⁰⁵. »

L'abandon de soi dans la danse n'est possible que si le ou la participant-e se sent en sécurité. Partagée par la foule, la piste de danse revêt aussi une aura protectrice selon le témoignage d'un répondant :

Honnêtement je suis quand même une personne anxieuse dans la vie et j'ai trouvé que le fait de m'immerger dans ces foules-là et de comprendre que tout le monde est juste là pour la même raison, qu'il n'y a pas vraiment de jugement parce que tout le monde

²⁰¹ Voir la Figure 8 Représentation schématisée des profils de participant-es à la scène techno, selon les caractéristiques principales qui définissent leurs pratiques, p.58.

²⁰² Propos recueillis auprès de l'interviewé T.

²⁰³ Gilbert Rouget, *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1990, p.227.

²⁰⁴ Marie-Claude Vaudrin, *La musique techno ou le retour de Dionysos je rave, tu raves, nous rêvons*, L'Harmattan, Paris, 2004.

²⁰⁵ Propos recueillis auprès de l'interviewé C.

danse mal anyway (rires) c'est de quoi que j'apprécie vraiment. Ça m'a aidé à être capable d'apprécier le moment dans une foule sans me sentir tout le temps comme « oh est-ce que quelqu'un me juge ou quoi »²⁰⁶.

C'est la possibilité pour chaque individu de s'exprimer librement qui est ici cultivée, protégée et nécessaire pour que le ou la danseur-euse puisse trouver sa place sur la piste, au sein du collectif. Cela me même à m'intéresser au contact direct entre l'individu et la musique dans cet environnement. Dans son texte « Le corps oreille. Une approche anthropologique sensuelle des musiques électroniques », Anne-Sophie Sayeux nous dit « si l'on veut entrer 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'²⁰⁷ ». Pour stimuler le sens vibratoire, plusieurs éléments sont réunis afin de créer un espace spatio-temporel distinct à l'intérieur duquel la sensorialité est mise au premier plan : le niveau sonore, l'absence de fenêtre, les jeux de lumière, les lasers, la machine à fumée, la perception du temps sans fin avec les DJs qui s'enchaînent sans interruption, les mouvements dans la pénombre, les températures élevées, etc. Tout cela participe à créer un environnement qui peut induire un état second, libérateur, propice à une expression corporelle désinhibée. Les drogues sont d'ailleurs souvent consommées pour augmenter les sensations.

Si la danse est libératrice, il arrive parfois que l'individu rencontre des difficultés pour être en phase avec la musique. Cette connexion qui ne se fait pas peut alors créer de la frustration ou de la déception chez l'auditeur-trice. Ici, l'interviewée L, qui a découvert la techno à travers la techno industrielle, s'est rendue compte, avec le temps, qu'elle n'était plus réceptive à cette musique, particulièrement à son rythme intense et son côté martial. Son corps ne répond plus à la musique et elle n'est plus capable de danser :

Le rythme était tellement... ça tapait tellement, que je n'arrivais même pas à danser, j'arrivais même plus à trouver le rythme et tout ça et puis là ça m'a un peu déçu. Je suis rentrée chez moi mais j'avais pas envie de lâcher l'affaire, j'avais quand même envie de continuer d'écouter savoir si ça allait encore me faire danser. Je suis allée au Stéréo et la soirée c'était Dax J, donc un artiste qui fait quand même de la grosse techno [...] en vrai c'était la fois de trop. Je m'asseyais toutes les dix minutes, je n'arrivais pas à trouver mon rythme, c'était trop pour moi²⁰⁸.

²⁰⁶ Propos recueillis auprès de l'interviewé J.

²⁰⁷ Sayeux, « Le corps oreille, une approche anthropologique sensuelle des musiques électroniques », *Communications*, n 86, 2010, p.229.

²⁰⁸ Propos recueillis auprès de l'interviewée L.

Puisque l'interrogée évoque le Stéréo, elle me permet de faire la transition vers la description et l'analyse de ce dispositif sociomusical particulier. Le choix s'est arrêté sur cet *afterhour* car son importance dans la structuration de la scène et des pratiques des amateur-trices a été confirmée à de maintes reprises, autant dans le questionnaire que lors des entretiens. C'est aussi un endroit que j'ai pu fréquenter à plusieurs reprises lors d'observations participantes. Un schéma à main levée me semblait l'outil le plus efficace pour comprendre l'agencement de l'espace à l'intérieur du lieu.

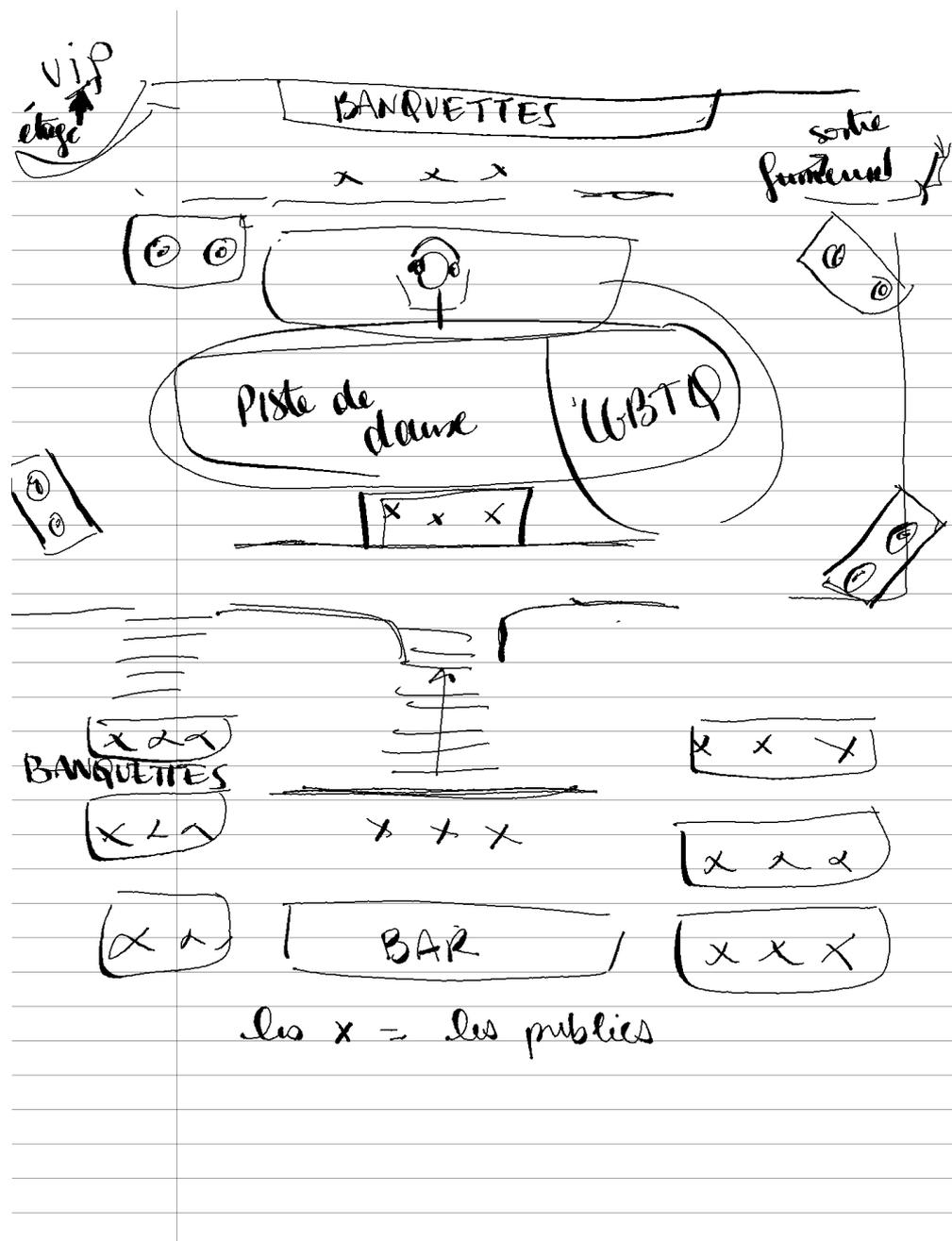


Figure 9 Schéma représentatif de l'agencement de la piste de danse du Stéréo

On remarque que cet espace est divisé en deux parties : d'un côté le bar et les banquettes, de l'autre la piste de danse, centrale, délimitée par le placement des haut-parleurs dans les coins. L'espace « VIP » pourrait en former un troisième mais puisqu'il n'est accessible qu'aux employé-es et aux artistes je n'en tiens pas compte. Attendant au côté du bâtiment, on trouve l'espace fumeur où les gens ont pour habitude de prendre l'air et de socialiser. Bien que ce dernier espace soit très intéressant à étudier, je vais uniquement me concentrer sur le cœur du dispositif de l'*afterhour* : la piste de danse. Comme nous l'avons déjà souligné, le *dancefloor* est un espace d'expression. Pour Jean-Christophe Sevin, le plancher de danse lui-même est un « dispositif d'appréciation et le lieu de l'épreuve à l'issue de laquelle est déterminée les propriétés et la qualité de la performance collective que constitue une fête techno²⁰⁹ ». Par appréciation, Sevin entend qu'il s'agit d'une compétence collective qui se construit en situation d'écoute, dans notre cas, au Stéréo. Les témoignages d'amateur-trices abondent dans ce sens. Ils et elles aiment avoir leurs ami-es autour d'eux et elles pour partager ces moments d'appréciation collective. J'ai observé à plusieurs reprises des personnes communiquer en langage non-verbal pour partager leur ressenti. En se regardant dans les yeux, en faisant oui de la tête, en secouant la main pour signifier « oh là là qu'est-ce que c'est bon²¹⁰ », en exagérant les expressions faciales (yeux grands ouverts, sourcils levés, etc.), en glissant un mot à l'oreille de ses compagnon-nes de soirée « j'adore », « il ou elle est vraiment bon ». C'est le résultat de cet engouement partagé qui permet de créer une ambiance satisfaisante pour les participant-es. Après l'événement, lors de l'*after* ou l'après-soirée, la prestation est souvent discutée et la construction de la réception se renforce lors de ces échanges, en dehors du dispositif de diffusion et de réception incarné par l'*afterhour* et la piste de danse.

Maintenant que le décor est posé et que la Figure 9 permet d'appréhender l'aménagement de l'espace du Stereo, je peux interroger les spécificités de l'appréciation collective sur la piste de danse du Stéréo. Pour tenter d'y répondre, je vais d'abord m'intéresser au parallèle que l'on peut faire entre la piste de danse et la salle de concert populaire en me basant sur un article de Wenceslas Lizé, « La réception de la musique comme activité collective, enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang²¹¹ ». Il existe un trait commun entre les deux contextes si l'on se fie à l'auteur : « Contrairement au concert de musique

²⁰⁹ Jean-Christophe Sevin, « L'épreuve du dancefloor, une approche des free parties », *Sociétés*, n 85, 2004, p.48.

²¹⁰ Situation vécue lors d'observations participantes.

²¹¹ Wenceslas Lizé, « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang » dans A. Pecqueux et O. Roueff (dirs.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes de sciences sociales sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009.

classique [...] où l'auditoire est structuré par une hiérarchie des tarifs à laquelle correspondent des différences socialement significatives [...] le concert de jazz est en placement libre et à tarif unique, et il semble difficile d'établir une topographie sociale contrastée de la salle [...]»²¹² ». En effet, il est difficile pour ne pas dire impossible d'établir une topographie sociale contrastée de la salle, mais il faut savoir qu'au Stéréo, la partie droite de la piste est principalement occupée par des membres de la communauté LGBTQ+ et que le contact physique y est cultivé. Grâce aux observations participantes qui m'ont permis une réelle immersion, j'ai remarqué que l'occupation de l'espace répondait à des conventions qui favorisent l'entre-soi des groupes d'ami-es qui viennent à la soirée ensemble, ces fameuses « bulles » qui ont déjà été nommées à plusieurs reprises. Chaque groupe a son espace attribué, les habitué-es savent où se trouver sur la piste. Une fois que le *spot* ou l'endroit idéal est trouvé, il s'agit de pouvoir le garder. Se mettent en place des frontières invisibles mais palpables si on les franchit. Les premiers rangs sont occupés par les participant-es qui veulent être proches du son²¹³, même si ce n'est pas la place qui offre le meilleur rendu acoustique. Les personnes qui sont attachées à la qualité du son vont se mettre au milieu de la salle, vers le fond de la piste (à l'endroit où on trouverait la régie en concert). Ceux et celles qui aiment observer le DJ vont prendre du recul, se placer derrière le ou la DJ (au Stereo c'est un des rares endroits où c'est autorisé dans une certaine mesure) ou aller passer un peu de temps surélevé, sur les caissons d'absorption du son qui se trouvent sur les côtés de la cabine du DJ et qui offrent une vue imprenable sur l'artiste au travail. Les danseur-euses qui utilisent beaucoup d'espace avec leur mouvement ont tendance à se mettre sur les bords de la piste de danse, plutôt vers l'avant de la salle.

Il est important de garder à l'esprit que cette expérience ne s'arrête pas lorsqu'on quitte les lieux d'une fête. Elle s'inscrit dans un temps long et touche le processus de construction identitaire, comme l'explique un participant aux entretiens : « Pour moi la scène techno m'a un peu aidé à m'accepter comme je suis, à bien vivre mon identité et à m'assumer comme je suis, il y a beaucoup de personnes queer dans la scène techno, au moins à Montréal, et c'est quelque chose que j'apprécie vraiment beaucoup. Il y a de plus en plus une ouverture²¹⁴. » En dehors

²¹² *Ibid*, p.61.

²¹³ Dans la culture *free parties*, la quantité de son, qui se mesure en kw, et la proximité avec celle-ci, est plus importante que dans la culture techno, rave ou club. Certain-es se rapprocheront des haut-parleurs. Si le niveau sonore est trop bas, cela peut affecter l'écoute car les bruits ambiants prennent le dessus, comme il est illustré chapitre 2 avec l'exemple du Piknic Electronik.

²¹⁴ Propos recueillis auprès de l'interviewé J.

des événements ponctuels de fin de semaine, l'écoute de la vie quotidienne participe à ce processus de construction identitaire, comme le souligne ici le répondant :

OTTA c'est une artiste représentée par un collectif d'artistes qui organise des soirées, Possession. C'est des événements qui sont très queer et elle fait partie de ça. Il y a comme un engouement récemment autour de cette chanson là à cause des révoltes en Pologne par rapport aux droits LGBT, il y a beaucoup de gens qui sortent dans les rues pour manifester pour avoir plus de droits. Justement, le magazine I-D ont publié des vidéos de ces protests là et souvent la chanson utilisée derrière c'est celle-là. Moi en tant que membre de la communauté LGBT, je trouve ça vraiment important cette représentation-là²¹⁵.

Cette ouverture sur le discours ou le message porté par la techno m'amène à m'interroger sur ce qu'elle donne concrètement à entendre. Dans cette deuxième partie de chapitre, je vais me pencher sur quelques-unes des caractéristiques principales de l'objet musical techno, par exemple la répétition, l'architecture des morceaux ou encore l'utilisation de la voix.

3.2 Ce que la techno donne à entendre, quelques éléments caractéristiques

« Techno
Toujours pareil
Boum boum dans les oreilles
Musique de défonce-man
Pas de message normal
Rien à dire »
Salut c'est cool – *Techno, toujours pareil* (2014)

Pour l'oreille non avertie, la techno sonne « toujours pareil », sa répétitivité la rend souvent ennuyante, voire énervante. Pourtant, comme nous allons le voir, les techniques de répétition utilisées par les artistes sont des véhicules pour des évolutions, des micro-évolutions musicales²¹⁶ qui suscitent des émotions. Ici, le procédé répétitif est plutôt synonyme de

²¹⁵ Propos recueillis auprès de l'interviewé J.

²¹⁶ C'est le procédé à la base de la musique minimaliste comme il a été rappelé en note de bas de page 125. Appartenant au courant de la musique contemporaine, ce genre bénéficie d'une légitimité culturelle « high brow », pour reprendre l'expression popularisée par Simon Frith, puisqu'elle est basée elle aussi sur des variations structurelles rythmiques répétitives. Je nuance le propos en soulignant qu'il arrive que la techno pénètre certaines sphères culturelles qui ne lui sont pas naturellement attribuées : elle accompagne parfois les défilés de maisons de haute couture, à de rares occasions, elle est jouée dans des grands musées comme le MoMa (Plastikman).

changement et de progression. L'oreille ne percevra pas toujours les mêmes éléments, en découvrira même parfois de nouveaux selon les écoutes. La concentration sur certains sons peut guider le mouvement du corps. La grosse caisse qui marque les temps, marque le rythme des pas de danse. Pour Sayeux, la techno est une musique qui s'écoute à travers une « matrice sensorielle²¹⁷ » qui est le résultat d'un environnement urbain, citadin. La stimulation sonore de la techno rappellerait la stimulation sonore des grands centres urbains. Dans les chapitres 1 et 2 j'ai déjà démontré que la techno est résolument inscrite dans l'urbanité.

Notre corpus est composé de 31 morceaux publiés entre 1995 et 2020. Le plus court dure 4'49 et le plus long 12'41. 30 morceaux durent plus de cinq minutes. On est assez loin du format radio d'environ 3 à 4 minutes et de la forme couplet-refrain avec voix et accompagnement, car n'oublions pas que ces pièces sont mixées lors des prestations et qu'il faut que le DJ ait le temps de préparer ses transitions. Le corpus montre une diversité de techno : de la plus pop, par exemple Hot Chip – « Flutes (Sasha remix)²¹⁸ » à la plus froide avec VTSS – « Atlantyda »; des classiques comme Jeff Mills – « The Bells²¹⁹ » aux plus discrètes Overloud, MC Flodzi – « The Next Level²²⁰ ». Les morceaux²²¹ sont tous disponibles sur la plateforme YouTube.

Mon analyse du corpus s'inspire, entre autres, du travail effectué par Mark J Butler dans *Unlocking The Groove*, de Stan Hawkins dans *Analyzing Popular Music*²²², de David Huron sur l'anticipation²²³. Il est en effet impossible d'étudier la techno d'un point de vue musicologique sans s'intéresser aux travaux sur la répétition puisque c'est le procédé structurant propre au genre. Les boucles, qu'elles soient échantillonnées, créées de toute pièce, numériquement ou analogiquement, sont considérées comme « l'unité fondamentale de la structure musicale dans l'EDM²²⁴ ». Mark J Butler définit la boucle comme :

Un motif répétitif associé à un instrument particulier, que les fans et les musiciens décrivent comme une "boucle". La plupart des morceaux sont composés principalement (voire entièrement) de boucles. [...] Le principal indicateur d'une structure à base de boucles est la répétition cyclique : si le rythme d'une certaine partie de la texture varie

Cependant, les clichés véhiculés sur la techno qui ne serait pas vraiment de la musique ont la peau dure auprès du grand public.

²¹⁷ Sayeux, *Le corps oreille. Une approche anthropologique sensuelle des musiques électroniques*, p.229.

²¹⁸ Hot Chip, *Flutes (Sasha Remix)*, Last Night On Earth, LNOE009V, Grande-Bretagne, 2012.

²¹⁹ Jeff Mills, « The Bells », *Kat Moda EP*, Purpose Maker, États-Unis, 1997.

²²⁰ Overloud et MC Flodzi, *The Next Level*, Overloud, Canada, 2020.

²²¹ La liste détaillée de toutes les pièces est disponible en *Annexe 5 – Corpus musical détaillé*.

²²² « Feel the beat come down: house music as rhetoric », dans F Moore *Analyzing Popular Music*, p.80-102.

²²³ Traduit de l'anglais par Antoine Cazé.

²²⁴ Mark J Butler, *Unlocking The Groove*, p.90, traduction libre.

librement, sans schéma de répétition perceptible, il ne s'agit probablement pas d'une boucle²²⁵.

Répétées pendant plusieurs minutes, parfois de la première à la dernière seconde d'un morceau de 8 minutes, les boucles ont un effet sur l'écouter-e. Elles captent l'attention jusqu'à l'hypnotiser ; elles étirent la perception du temps et elles induisent des mouvements de danse. Dans le cas de la techno spécifiquement, Antonin Garcia Jubete souligne le pouvoir de la répétition : « La répétition d'un élément musical le fait passer d'un événement motivé (le DJ attire volontairement notre attention dessus) à un élément neutre, qui devient structurel²²⁶ ». L'oreille va s'habituer à la répétition et c'est sur ce principe (et celui, par opposition, de la surprise) que les producteur-trices de musique vont pouvoir structurer leurs compositions, que les DJs vont construire leurs sets. La répétition est par conséquent un « dispositif structurant²²⁷ ».

Si le standard de la musique pop de la première partie du 20^e siècle est incarné par la ballade de Tin Pan Alley où prime la forme AABA²²⁸, c'est la forme couplet-refrain qui devient ensuite le modèle par excellence des musiques populaires dans la deuxième moitié du 20^e siècle. Dans le cas de la musique techno, on pourrait définir la forme dominante par ABCA. C'est le modèle qu'on retrouve dans 30 morceaux de mon corpus (sur 31), plus précisément : une intro (A), un « *build up* » qu'on pourrait appeler un « *breakdown* » dans certains cas (B) suivi d'une chute « *drop* » ou d'une reprise (C), le retour du beat principal (A) et une outro. Tout comme la forme couplet-refrain²²⁹, le modèle ABCA de la techno permet de créer chez l'auditeur-trice de l'anticipation. Ce concept est exploré en musicologie par David Huron dans son ouvrage *Sweet anticipation : Music and the Psychology of Expectation*²³⁰. Une théorie reprise et appliquée à l'EDM par la chercheuse norvégienne Ragnhild Torvanger Solberg qui se concentre sur la corrélation entre l'expérience émotionnelle des auditeur-trices et les techniques de *build up* et de *drop* dans l'EDM dans un article intitulé « *Waiting for the bass to drop, Correlations*

²²⁵ Mark J Butler, *Unlocking The Groove*, p.90, traduction libre.

²²⁶ Antonin Garcia Jubete, *L'expérience de la musique techno, sens, structure et temporalités d'un paradigme esthétique : Enquête transdisciplinaire à partir du renouveau de la fête techno parisienne*, mémoire de maîtrise, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2016. p.32.

²²⁷ Olivier Julien et Christophe Levaux, *Over and Over, Exploring Repetition in Popular Music*, New York/Londres, Bloomsbury, 2018.

²²⁸ *Ibid*, p.111.

²²⁹ Franco Fabbri, « La chanson », *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 « Musiques du XX^e siècle », sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 674-702.

²³⁰ David Huron, *Sweet Anticipation : Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MIT Press, 2006.

Between Intense Emotional Experiences and Production Techniques in Build-up and Drop Sections of Electronic Dance Music²³¹ ».

Quelles sont les techniques utilisées pour créer l'anticipation ? On commence par « monter » ou « construire » la tension, d'où l'appellation *build up*. La montée progressive de la tension peut être obtenue de plusieurs façons : par l'intensification et l'accélération de roulements de tambour ou d'autres éléments percussifs ; ou à l'inverse par le retrait successif d'éléments structurels comme la grosse caisse. Dans un cas on attend le retour des éléments mélodiques et le retour au beat principal, dans l'autre on attend le retour de la structure rythmique. Pour Solberg, il y a « une attente auditive basée sur la gravité de ce qui va se passer lorsque quelque chose monte, descend et s'intensifie [...] [et] des attentes quant à la manière dont nous faisons l'expérience émotionnelle et corporelle de la gravité et des stimuli auditifs qui y sont liés [...] Nous pouvons très tôt imaginer et prédire le résultat en nous basant sur notre expérience de la gravité et de l'orientation spatiale. Les objets qui montent finissent par redescendre²³². » De plus, dans la techno, les éléments sonores sont souvent introduits, modifiés ou réitérés après 2, 4, 8 16 ou 32 mesures, ce qui permet de créer l'attente chez l'auditeur-trice une fois que le corps et l'esprit s'alignent sur le rythme²³³.

Toujours en me basant sur le corpus constitué à partir des suggestions musicales des participant-es aux entrevues semi-dirigées, j'ai d'abord cherché à reconnaître les différentes sections qui constituent un morceau techno. Pour ce faire, j'ai utilisé un spectrographe afin d'identifier visuellement les parties composant le morceau. J'ai aussi écouté les morceaux plusieurs fois pour en dégager des structures globales identifiables à l'écoute. J'ai vite compris que s'il existe un modèle dominant, il est à nuancer²³⁴. En effet, à l'intérieur de celui-ci on retrouve les mêmes différents agencements du *breakdown*, *build up* et *drop*. Voici les modèles principaux qui sont ressortis de cette analyse :

Modèle A: Intro, beat principal, *build up*, *drop* ou reprise, beat principal, outro.

²³¹ Ragnhild Torvanger Solberg, « Waiting for the Bass to Drop, Correlations Between Intense Emotional Experiences and Production Techniques in Build-up and Drop Sections of Electronic Dance Music », *Dancecult : Journal of Electronic Dance Music Culture* vol.6, n 1, 2014.

²³² *Ibid*, p.63

²³³ *Ibid*.

²³⁴ Dans *Over and over*, « From sectional refrains to repeated verses », Olivier Julien montre l'évolution de la structure connue sous AABA vers du AABABA, AABAA. Le modèle identifié en techno ABCA peut aussi varier, on peut y trouver plusieurs build up et drop du type ABCABCA.

Modèle A' : Intro, beat principal, *build up*, *drop* ou reprise, beat principal, *build up*, *drop* ou reprise, *build up*, *drop* ou reprise, outro. Le spectrogramme de Dusty Kid – « Kore »²³⁵ (Figure 10) illustre ce modèle. On voit parfaitement l'enchaînement tension-résolution et le contraste des fréquences entre ces deux parties.

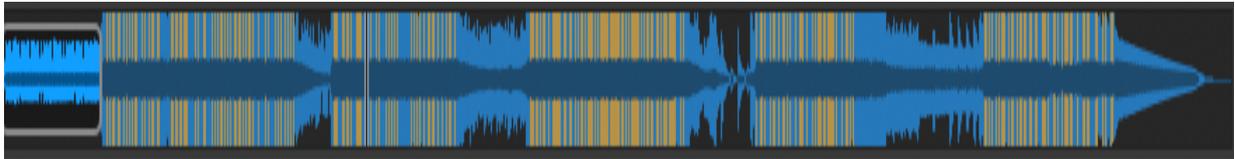


Figure 10 Spectrogramme du morceau Dusty Kid – « Kore ». Mise en évidence de la structure nommée modèle A'.

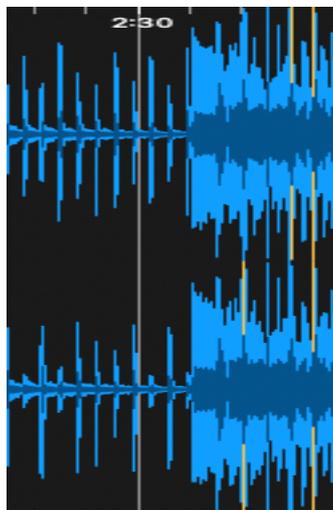


Figure 11 Gros plan de la transition entre breakdown/*drop* ou la disparition puis le retour du *kick*.²³⁶

Modèle B : Construction progressive de la tension, sans montée, sans breakdown ni *drop* illustré avec Reeko – « Dystopic Futures »²³⁷ (Figure 12). La différence avec le graphique précédent est évidente : de très légères variations mais pas de montée ou de reprise.

²³⁵ Dusty Kid, « Kore », *Anatome E.P vol.1*, Boxer Recordings, BOXER051, Allemagne, 2007.

²³⁶ *Ibid.*, 2'27-2'33.

²³⁷ Reeko, « Dystopic Futures », *Empirical Science*, Pole Recordings, POLE RECS 007, Espagne, 2011.

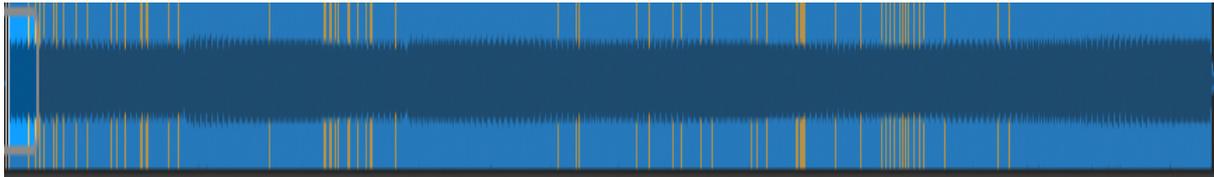


Figure 12 Spectrogramme du morceau Reeko – « Dystopic Futures ». Mise en évidence de la structure nommée modèle B.

J'ai ensuite concentré mon attention sur les techniques utilisées pour construire la tension, c'est-à-dire le *build up* et celles utilisées pour sa résolution, c'est-à-dire la chute (le *drop*) ou la reprise. J'ai créé deux catégories : la tension construite par intensification (des percussions par exemple ou par la montée d'une octave des éléments mélodiques) et celle construite par breakdown donc par dépouillement. Ce dernier est réalisé par le retrait successif de couches sonores, le retrait du *kick* ou parfois même un silence. L'auditeur-riche reste alors en suspension. Pour la résolution, j'ai créé deux catégories : par le retour du *kick* et par le retour d'éléments mélodiques. Il arrive qu'il y ait plusieurs couples montée/reprise dans un morceau, mais je n'ai pris en compte que le premier considérant qu'il est le plus important notamment parce qu'il est annonciateur de l'instrumentation qui va suivre. Je me retrouve avec quatre modèles de montée/reprise possibles : intensification + retour rythmique (modèle 1)²³⁸ / intensification + retour mélodique (modèle 2)²³⁹ / dépouillement + retour rythmique (modèle 3)²⁴⁰ / dépouillement + retour mélodique (modèle 4)²⁴¹. Dans certains exemples, la reprise comporte des éléments rythmiques et mélodiques, dans ce cas je choisis le modèle avec l'élément au premier plan. Je précise que cette appréciation est essentiellement basée sur ma propre écoute et par conséquent ne constitue pas une catégorisation définitive. Je remarque que les techniques d'intensification sont le plus souvent utilisées pour construire la tension et c'est le retour du *kick* qui incarne le modèle dominant de la résolution.

Intensification	+	Intensification	+	Dépouillement	+	Dépouillement	+
retour rythmique		retour mélodique		retour rythmique		retour mélodique	

²³⁸ Exemple avec KAS:ST, « Road To Nowhere », *Road To Nowhere*, Flyance Records, FLYLP001, France, 2019.

²³⁹ Exemple avec Âme, *Rej EP*, Innversions, Allemagne, 2006.

²⁴⁰ Exemple avec Jeff Mills, « The Bells », *Kat Moda EP*, Purpose Maker, États-Unis, 1997.

²⁴¹ Exemple avec Dusty Kid, « Kore », *Anatome E.P vol.1*, Boxer Recordings, BOXER051, Allemagne, 2007.

14	3	9	3
----	---	---	---

Tableau 12 Classification des modèles de tension-résolution identifiés dans le corpus.

Maintenant que nous avons parlé de la tension, du *build up*, il paraît logique de présenter son pendant, autrement dit le plaisir de la reprise : le *drop* comme élément de résolution. Lors d'observations participantes, j'ai pu constater que les participant-es réagissent physiquement au *build up*, la tension, dont l'arrivée crée chez l'auditeur-trice l'anticipation de la résolution, c'est-à-dire du *drop* : les bras en l'air, les claquements de main qui remplacent le *kick* disparu, des cris d'excitation. On voit la corporalité, l'incarnation corporelle ou *embodiment* de la musique s'exprimer sur cette photo prise lors d'une soirée montréalaise de type rave organisée par OCTOV. Les nombreuses mains et poings levés, les expressions faciales des personnes au premier plan font comprendre que la musique jouée suscite une réaction physique vive, allant jusqu'à l'accélération du rythme cardiaque et de la respiration²⁴².



Figure 13 La corporalité de la musique ou l'intense réaction émotionnelle lors du *build up* et à l'approche du *drop*. Photographie prise aux Entrepôts Dominions (Montréal, quartier Saint-Henri) par Stéphane Vaillancourt lors d'une soirée de type rave organisée par OCTOV et partagée par un-e enquêté-e²⁴³.

²⁴² David Huron, *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MIT Press, 2006, p.11.

²⁴³ Ce moment semble revêtir une importance particulière pour la personne qui l'a partagée.

Comme nous avons vu dans la première partie de ce chapitre, la danse et donc l'expression corporelle est un élément fondamental de l'expérience techno. Il m'apparaît donc important, puisque j'aborde le matériau musical, de souligner que celui-ci joue un rôle déterminant dans les réactions physiques qu'il peut susciter. Christian Béthune l'explique ainsi :

L'architecture sonore d'un morceau de musique techno se compose en effet d'une superposition et d'une juxtaposition de signaux – sonores, et souvent visuels – dont le rôle est d'induire une réponse standardisée parmi la foule des danseurs. Parvenir à accorder le rythme des évolutions sur la piste au débit soutenu de la machine – dont la cadence est exprimée en battements par minute (bpm) – constitue le but recherché par les maîtres d'œuvre de la techno²⁴⁴.

Sandy Queudrus, auteur du livre *Un maquis techno : modes d'engagement et pratiques sociales dans la free-party*²⁴⁵, le formule autrement et va même plus loin en affirmant que l'on « assiste via la musique, à un conditionnement rythmique des participants²⁴⁶ ». La Figure 13 en présentant un mouvement corporel similaire répété par plusieurs personnes au même moment, illustre la dimension standardisée de la réponse corporelle induite par la musique, plus particulièrement le bpm comme le propose Béthune et en lien avec la dynamique tension-résolution. Ici, l'anticipation endosse un rôle paramétrique en situation d'écoute techno, dans la mesure où ladite anticipation devient un code pour communiquer entre le DJ et les auditeuses.

En m'intéressant de plus près aux éléments caractéristiques de la techno comme les boucles et la forme tension-résolution, j'ai la possibilité de mieux comprendre l'objet musical du point de vue de l'auditeuse et ainsi d'identifier plusieurs techniques utilisées par les producteurs techno et les DJs pour maintenir l'attention de l'auditoire. Jusqu'ici, je me suis surtout intéressée à ce que l'auditeuse s'attend à entendre. Lors d'un set, les DJ peuvent user de différentes techniques pour maintenir l'attention de la foule, notamment en créant la surprise, par exemple en jouant un morceau d'un répertoire éloigné ou inattendu dans le contexte. Le DJ de Détroit Carl Craig a par exemple joué, lors d'un passage au Stéréo, un extrait de *Ainsi parlait Zarathoustra*²⁴⁷ de Richard Strauss sous forme échantillonnée à 4h du matin au

²⁴⁴ Christian Béthune, « Sites technologiques, panoramas sonores : les univers esthétiques du rap et de la musique techno », *Volume !*, vol 1, n 2, 2002, p49.

²⁴⁵ Sandy Queudrus, *Un maquis techno : modes d'engagement et pratiques sociales dans la free-party*, Guichen, Éditions Mélanie Seteun, Coll. Musique et société, 2004, p.93.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Richard Strauss, *Also sprach Zarathoustra op.30*, Allemagne, 1896.

milieu de son set. On a senti un mélange de réactions, entre la surprise et la confusion. De façon plus classique, il arrive souvent que les DJs coupent totalement le son pendant quelques secondes de façon franche avant de le remettre, ce qui suscite souvent des réactions vocales vives comme des cris ou des sifflements.

Il y a d'autres éléments qui peuvent créer la surprise, par exemple les paroles ou l'utilisation de la voix dans la techno. En effet, dans l'imaginaire collectif, la techno est souvent décrite comme une musique sans voix :

La musique techno – particulièrement dans le hardcore, sa forme la plus radicale – construit son esthétique sur un déficit de parole. Lorsqu'il apparaît, le langage articulé n'est plus en l'occurrence l'indice d'une conscience autonome qui se pose : en s'intégrant aux autres « voix » superposées dans la matière sonore, la parole humaine devient un simple rouage de cette polyphonie machinée²⁴⁸.

Johan Girard décrit plus en détail les liens entre voix et techno :

La forme chanson est abandonnée, tout comme, bien souvent, le recours aux paroles. La voix n'est plus l'organe d'une parole construite, mais un matériau sonore détaché de son ancrage sémantique au fil des répétitions, éventuellement soumis à des procédés de manipulation timbrique. Avec l'apparition de la *house music* de Chicago, constate le DJ et producteur Laurent Garnier, « les vocaux perdirent leur sens, apparaissant comme une succession saccadée et syncopée d'échantillons de voix » (Garnier, 2003, p.20). Perdant son privilège discursif, la voix n'est plus que son parmi les sons²⁴⁹.

Pourtant, le corpus à ma disposition nuance cette affirmation puisque j'ai relevé la présence de voix dans 14 des morceaux qui le constituent, presque la moitié. Sans refaire l'histoire de la voix dans la dance music, rappelons que la voix est généralement associée aux genres de musiques électroniques de danse comme la house. Certains genres en ont d'ailleurs fait une marque de fabrique, comme l'explique Straw :

L'acid house hautement électronique de 1987 et 1988 a cédé la place, dans des coins influents de la culture de la musique de danse, à la house "garage" de 1988-1989, une forme qui valorisait les voix classiques, soul et identifiables. En 1990, dans le contexte d'un changement cyclique de plus en plus rapide, la house italienne, dominée par les synthétiseurs et les échantillons, est apparue comme un élément central, accompagné de défenseurs qui soulignaient son intelligence.²⁵⁰

²⁴⁸ Laura Gavor, « Detroit techno is poetry without vocal », *Detroit News*, 1998.

²⁴⁹ Girard, *Entendre ces musiques que l'on dit « électroniques »*, p.216.

²⁵⁰ « The highly electronic acid house of 1987 and 1988 gave way, in influential corners of dance-music culture, to the 'garage' house of 1988-9, a form which valorized classic, soulful and identifiable voices. In 1990, and in the context of an increased rapidity of cyclical change, synthesized and sample-dominated Italian house emerged as

Dans la techno, la voix est secondaire. Lorsqu'elle est utilisée elle est souvent mise à l'arrière-plan. Puisque mon corpus ne représente pas une techno unifiée mais plutôt un éventail de genres allant du hardcore (140+ bpm) à une techno plus pop, je suis consciente que l'exercice que je m'apprête à faire a ses limites. Je profite de ce moment pour souligner qu'il est particulièrement intéressant de remarquer que les questions formelles de répétition et de tension-résolution (donc lorsqu'on se situe au niveau stylistique) présentées dans les paragraphes précédents ont, elles aussi, dépassé le cadre des étiquettes. Qu'en est-il donc de l'utilisation de la voix ? J'ai analysé les morceaux qui comportent de la voix selon les critères suivants : type de voix, techniques vocales, type de texte, langue utilisée, locution nominale, thèmes si applicable. Il n'y a que très peu de voix robotisées. J'ai rangé dans « humaine filtrée » des voix qui sont modifiées²⁵¹ mais restent identifiables comme humaines.

Types de voix	
Humaine	6
Humaine filtrée	6
Robotisée	2
Total général	14

Tableau 13 Type de voix retrouvées dans le corpus.

Lorsqu'il y a présence de voix dans un morceau techno, on pourrait dire que la forme se rapproche de la chanson. En premier lieu, on peut donc s'interroger sur ce que suppose l'écoute d'une chanson, comme le fait Ribac lorsqu'il interview Simon Frith : « Comment écoutons-nous une chanson et qu'écoutons-nous exactement ? Frith rappelle – revoilà l'expérience ordinaire ! – que nous regardons ce que son corps nous dit pendant une performance, que c'est de l'interprétation et des interprètes que surgit le sens²⁵² ». Que se passe-t-il lorsque la voix humaine ne passe pas par la manifestation physique d'un-e interprète²⁵³ ? Lorsque cette voix, désincarnée, est même parfois générée par (l'Homme derrière) la machine. Est-ce le son de la voix, les mots chantés, le phrasé, qui font alors du sens pour l'auditeur-trice ? Pour un répondant, l'utilisation de la voix dans la techno ne répond pas aux mêmes exigences que celle du rock ou du rap :

central, accompanied by defences which underscored its knowing cleverness » Straw, Will, *Systems Of Articulation, Logics Of Change: Communities And Scenes In Popular Music*, p.382

²⁵¹ Les outils et techniques utilisées pour modifier la voix peuvent comprendre l'autotune, le vocoder, des filtres, etc.

²⁵² Ribac, *Une sociologie des musiques populaires*, p.17.

²⁵³ Béthune, « Sites technologiques, panoramas sonores : les univers esthétiques du rap et de la musique techno », p.51.

Ce que je remarque comparativement à du rock ou du rap ou des trucs comme ça, malgré la présence de paroles, je remarque que même si on comprend pas les paroles [...] les gens vont quand même être intéressés. Je trouve que c'est une particularité de la musique techno, que ça rassemble malgré la barrière de la langue ou la culture. Chose qui est un petit peu plus difficile avec le rock. Si on comprend pas, si c'est pas en anglais ou en français, il y a pas beaucoup d'intérêt en Amérique. Il y a tellement peu de groupes qui sont mondialement connus avec une langue autre que l'anglais. Dans le rock je pourrais penser à Rammstein qui est *mostly* en allemand. Je remarque que dans la scène techno, les chansons quand elles ont des paroles ça a peu d'importance ça vient d'où, les gens sont là pour avoir du plaisir et écouter le beat, se faire emporter là-dedans²⁵⁴.

Dans mon corpus, deux remix de chansons pop pré-existantes sont répertoriés. La présence de la voix domine dans les versions originales. Celle-ci devient ultra robotisée dans le cas de Hot Chip – « Flutes » (Sasha remix)²⁵⁵ la rendant presque inintelligible, se mêlant aux sonorités électroniques. À contrario, dans London Grammar – « Hell To The Liars (Kolsch remix) » les prouesses vocales de la chanteuse Hannah sont mises au premier plan et occupent presque tout l'espace, la clarté de sa voix contrastant avec la trame sonore. Ces deux exemples se rapprochent de la forme chanson. Je relève un autre morceau du corpus à l'intérieur duquel on retrouve une forme ABBA, Shacke – « Kisloty People »²⁵⁶.

Tout comme dans la pop à vocation plus commerciale, de nombreux procédés sont utilisés pour créer un sentiment de proximité entre le récit et l'auditeur-rice. Parmi ceux-ci, on retrouve l'utilisation des locutions nominales.

²⁵⁴ Propos recueillis auprès de l'interviewé J.

²⁵⁵ Hot Chip, *Flutes* (Sasha Remix), *Last Night On Earth*, LNOE009V, Grande-Bretagne, 2012.

²⁵⁶ Shacke, « Kisloty People », *Kisloty Forever* EP, Kisloty, Kisloty001, Russie, 2019.

Type de locutions nominales	
Je	1
Je, nous	2
Je, tu	1
Je, tu nous	1
Tu	1
Tu, nous	3
Vous	1
n/a	4
Total général	14

Tableau 14 Type de locution nominale entendue dans le corpus.

On retrouve la deuxième personne du singulier « you » ou « tu » dans presque la moitié des morceaux. Dans ce cas, la voix s’adresse à l’individu. Le collectif occupe aussi une place prépondérante à travers l’utilisation de « we » ou « nous ». C’est d’ailleurs souvent la présence des deux qui crée ce sentiment d’inclusion, et envoie le message que l’auditeur-trice fait partie d’un tout plus grand que lui ou elle-même. Les paroles de KAS:ST – « Road To Nowhere »²⁵⁷ illustrent parfaitement cette double utilisation :

« Qui suis-je ? / Qui est-ce que j'essaie d'être ? / Pas moi-même / Je pense que le voyage le plus important que nous allons tous faire sera intérieur / Pour trouver notre vérité / Pour trouver qui nous sommes et ce qui nous rend heureux²⁵⁸. »

Un texte dont le thème, la quête de soi, de l’autre, entre en résonance avec la phrase répétée à plusieurs reprises dans « Sunbeam – Outside World » (1994) : « You know we aren't meant to exist in the outside world » ou « Tu sais, nous ne sommes pas faits pour exister sur cette Terre ». Cette phrase est extraite du film d’animation japonais *Akira*. La scène en question présente un être extraterrestre qui descend d’un vaisseau spatial sur Terre. Il se retrouve face à un autre personnage de sa race et il veut le convaincre de quitter la planète bleue à ses côtés pour retourner « chez eux ». Cette mise en contexte est importante car elle donne toute sa profondeur au morceau cité. Même sans avoir la référence, on comprend que le thème de

²⁵⁷ KAS:ST, « Road To Nowhere », *Road To Nowhere*, Flyance Records, FLYLP001, France, 2019.

²⁵⁸ Paroles en version originale : « Who am I? / Who am I trying to be? / Not myself / The most important journey I think all of us will go through is the journey within ourselves / To find our truth / To find who we are and what makes us happy. »

l'existence d'un autre monde et le questionnement existentiel humain est central à cette pièce. On peut ajouter que certains morceaux du corpus qui n'ont pas de parole ont néanmoins des titres évocateurs qui font appel à l'imaginaire science-fictionnel et dystopique de la techno de Détroit : « Dystopic Futures²⁵⁹ », « Distant Signal²⁶⁰ », « Atlantyda²⁶¹ » ou encore « Fuckin Society²⁶² » pour ne citer qu'eux.

Depuis sa création, la techno cultive une imagerie industrielle, post-industrielle, et science-fictionnelle, notamment incarnée par une œuvre littéraire majeure pour le pionnier Juan Atkins, soit celle du futurologue Alvin Toffler, *The Third Wave*²⁶³ (1980). C'est un ouvrage sociologique futuriste qui théorise l'idée que le fonctionnement de la société dans laquelle nous vivons se structure sur des « vagues », la troisième correspondant à l'ère post-industrielle. La techno serait la bande sonore d'une société technicienne au sein de laquelle les institutions telles qu'on les connaît aujourd'hui ont échoué. Toffler y introduit aussi le concept des « techno-rebelles », repris et appliqué à la première génération de DJs et producteurs techno de Détroit par le journaliste et critique musical Simon Reynolds :

The Belleville Three correspondent au modèle des "techno-rebelles" [...]. Rejetant les stratégies luddites, ces renégats ont embrassé la technologie comme un moyen d'autonomisation et de résistance contre la ploutocratie corporative qui a inventé et produit en masse ces nouvelles machines. C'est ainsi que Juan Atkins s'est décrit comme un « guerrier de la révolution »²⁶⁴.

Autant de thématiques qui se reflètent dans l'esthétique qu'ils cultivent : Metroplex (aussi en référence à *Metropolis* de Fritz Lang, 1927) comme nom de label, dans les noms d'artistes : Cybotron, Model 500, les titres d'album et de morceaux : « Industrial Lies²⁶⁵ », « Cosmic Cars²⁶⁶ », « Entering Quadrant Five²⁶⁷ », et bien sûr l'instrumentation, avec des sonorités cosmiques et futuristes, qu'on dirait venues d'ailleurs. La techno c'est aussi croire en

²⁵⁹ Reeko, « Dystopic Futures », *Empirical Science*, Pole Recordings, POLE RECS 007, Espagne, 2011.

²⁶⁰ S Y L A et Inocent, *Distant Signal*, Canada, 2020.

²⁶¹ VTSS, « Atlantyda », *The World Of Monnom Black II*, Monnom Black, MONNOM020, Allemagne, 2019.

²⁶² PVS, « Fuckin Society », *Fuckin Society EP*, H.omevork Recordings, H.VV-001, Italie, 2013.

²⁶³ Alvin Toffler, *The Third Wave: The Classic Study of Tomorrow*, New-York, Bantam, 1984.

²⁶⁴ « The Belleville Three fit the model of 'techno-rebels' [...]. Rejecting luddite strategies, these renegades embraced technology as a means of empowerment and resistance against the very corporate plutocracy that invented and mass-produced these new machines. And so Juan Atkins described himself as a "warrior for the technological revolution », traduction libre. Dans Simon Reynolds, *Generation ecstasy, into the world of techno and rave culture*, p.20.

²⁶⁵ Cybotron, « Industrial Lies », *Enter, Fantasy*, F-9625, États-Unis, 1983.

²⁶⁶ Cybotron, « Cosmic Cars », *Enter, Fantasy*, F-9625, États-Unis, 1983.

²⁶⁷ UR, « Entering Quadrant Five », *The Final Frontier*, Underground Resistance, UR003, États-Unis, 1992.

l'évolution humaine et scientifique pour la création d'un avenir meilleur²⁶⁸, en un projet de société plus juste et plus inclusif qu'on retrouve résumé dans le symbole PLUR (Peace, Love, Unity, Respect), slogan de la culture rave des années 1980-1990.

Au-delà de la dimension esthétique propre à la culture postmoderne, la techno peut aussi revêtir un caractère politique²⁶⁹ peu abordé par les amateur-trices interrogé-es. Pour Tanguy Descamps et Louis Druet, auteurs de *Techno et politique, étude sur le renouveau d'une scène engagée*, la techno « stimule une forme alternative de socialité basées sur le plaisir, le partage et la sociabilité²⁷⁰ ». La techno n'a pas besoin de parole pour faire passer un message, elle n'a pas besoin de traduction. En effet, je n'ai trouvé dans le corpus qu'un morceau qui véhicule clairement un message politique. Il s'agit de « Silence Is Oppression²⁷¹ » de l'artiste OTTA dont voici un extrait des paroles. Ici, le message est clair, l'auditeur-trice est directement interpellé-e :

Speaks about no sexism, no misogyny, no racism, no homophobia, no transphobia and stands for equality for all the minorities. Silence is oppression / Silence is oppression / No racism / No sexism / No hatred / Say that you protect us / Say that you notice / Say that you stand with us / No silence / Silence is oppression / Equality for all minorities.²⁷² .

Ce texte fait référence à la fermeture du Café Gallery et du club Bassiani à Tbilisi (Géorgie) en mai 2018 suite à une descente de police. La soixantaine d'arrestations a suscité un mouvement de protestation de la part de la jeunesse Géorgienne. Quelques milliers de jeunes se sont réunis devant le Parlement pour faire valoir leur droit à danser. La techno est par essence politique, cependant, Descamps et Druet évoquent un changement de paradigme : « la portée sociale et politique du mouvement techno a évolué d'un mouvement imprégné d'un esprit libertaire et anarchique à un mouvement plus caractérisé par la volonté d'encourager des actions solidaires concrètes²⁷³ », comme le prouve des initiatives comme celle de MFC Records.

Afin de conclure sur l'enjeu de l'utilisation de la voix dans la techno, je note qu'elle peut ne véhiculer aucun message et être utilisée comme un élément rythmique. Dans SRVD –

²⁶⁸ Tanguy Descamps et Louis Druet, *Techno et politique, étude sur le renouveau d'une scène engagée*, Paris, L'Harmattan.

²⁶⁹ Voir l'introduction du présent mémoire à partir de la page 11 pour les informations sur le contexte sociohistorique du développement de la techno.

²⁷⁰ Descamps et Druet, *Techno et politique, étude sur le renouveau d'une scène engagée*.p.69.

²⁷¹ OTTA, « Silence Is Oppression », *EP5*, Possession, POSS-005, 2020.

²⁷² Texte partagé par l'artiste elle-même sur sa page Facebook le 23 octobre 2020 à l'occasion de la sortie du titre. Accessible au <https://www.facebook.com/OTTARAVE>, consulté le 31 août 2021.

²⁷³ Descamps et Druet, *Techno et politique, étude sur le renouveau d'une scène engagée*, p.11.

« The Yard Man²⁷⁴ », le chœur d'hommes qui crie une onomatopée « Oh » marque le premier temps de chaque cycle de 4 temps. Cela confère une dimension tribale au morceau. D'une autre façon, on retrouve une utilisation de la voix par fragment dans « Lanarka²⁷⁵ » de Sébastien Léger. Cette fois-ci elle est utilisée comme un élément mélodique et donne à la pièce un effet éthéré que l'on retrouve souvent dans la techno progressive – on se rapproche alors d'une formule plus près de la chanson.

Dans ce chapitre, j'ai pu plonger dans l'expérience techno à travers la danse et l'activité de réception collective en *afterhour*. En me basant sur un corpus constitué à partir des suggestions de mes participant-es, j'ai exploré quelques-unes des caractéristiques principales de la musique techno et identifié différents modèles et techniques dominantes, puis je me suis intéressée à la voix car elle était présente dans les données récoltées. Dans le chapitre 4, je continue la réflexion en changeant d'échelle, en passant d'un dispositif sociomusical comme le Stereo à l'espace urbain montréalais. En partant de représentations visuelles de la scène techno montréalaise dessinées par les participant-es, je vais identifier les lieux qui font consensus pour les personnes interrogées, voir comment ils s'inscrivent dans des espaces culturels, eux-mêmes constitutifs des scènes techno. J'expliciterais le circuit local de diffusion de la techno et situerais les publics et les pratiques dans la ville.

²⁷⁴ SRVD, « The Yard Man », *Raw Files*, REKIDS, Rekids134, Grande-Bretagne, 2019.

²⁷⁵ Sébastien Léger, « Lanarka », *Lanarka / Sablier / Ice Palace*, Lost & Found, LF058, Pays-Bas, 2019.

Chapitre 4. Écosystème des scènes techno montréalaises

Après avoir questionné la définition de la techno dans le chapitre 1, exploré les pratiques des amateur-trices de techno montréalais-es dans le chapitre 2, m'être arrêtée en détail sur le Stereo et les dynamiques sur la piste de danse dans le chapitre 3, ce quatrième et dernier chapitre sera l'occasion de prendre de la hauteur et d'envisager l'écosystème techno comme une scène culturelle²⁷⁶. Quels en sont les éléments constitutifs ? Comment peut-on l'identifier et la cartographier ? Dans un premier temps, je présenterai le cadre théorique de scène et les éléments – les lieux, le cadre législatif – qui font la spécificité de l'écosystème techno. Dans un deuxième temps, j'analyserai les cartographies numériques de la scène techno montréalaise réalisées par les amateur-trices lors des entretiens semi-dirigés. L'analyse me mènera à considérer qu'il existe peut-être plus d'une scène techno à Montréal.

4.1 Le cadre théorique de scène

Je choisis d'utiliser le concept de scène plutôt que celui de sous-culture car une scène culturelle se déploie dans une localité et reflète un certain dynamisme alors que la sous-culture fige les pratiques. Un changement de paradigme souligné par Frith dès les années 1990.

La longue domination de l'IASPM (division sociologie) par la théorie des sous-cultures est terminée. Le concept central actuel [...] est celui de scène. Il s'agit d'une notion à la fois plus dynamique que celle de sous-culture (les scènes changent continuellement de forme, les gens y entrent et en sortent [...]) La scène est un concept qui place le lieu (plutôt que la structure) au centre de l'argumentation musicale.²⁷⁷

Le concept de scène culturelle a été mis en lumière puis approfondi par Straw dans son article « Systems of articulation, logics of change : Communities and scenes in popular music²⁷⁸ ». Avec la scène, s'ouvre une fenêtre sur les dynamiques collectives locales et l'idée qu'on peut « cartographier le territoire de la ville de nouvelles façons tout en désignant certains types d'activités dont la relation à ce territoire n'est pas aisément établie²⁷⁹ ». Afin d'atteindre cet objectif, j'ai proposé aux amateur-trices de cartographier la

²⁷⁶ « More than anything else, scene's primary use has been to map out new and illusive spaces previously undocumented and seldom considered by the academy. », traduction libre. Dans Andy Bennett and Ian Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, p.50.

²⁷⁷ Simon Frith, « Introduction ». In *Proceedings of the International Association for Study of Popular Music (IASPM) Annual Conference*. Stockton, CA: IASPM. », iii, 1993.

²⁷⁸ Straw, « Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music », *Cultural Studies*, vol 5, n 3, 1991, p.368-388.

²⁷⁹ *Ibid.*

scène techno montréalaise à l'aide d'un outil de tableau blanc numérique²⁸⁰. Se sont ainsi dégagés des lieux importants, des dynamiques locales, des caractéristiques des publics et les liens qui existent entre eux. Les cartes réalisées mettent en lumière ce que le sociologue des médias Geoff Stahl nomme un « appareil culturel », ce qui « doit être compris comme une matrice de sites, de routines, de réseaux, d'événements et de participants, un complexe d'activités et d'acteurs qui produisent des cadres discursifs mettant en avant le sens du lieu²⁸¹ ».

La notion de scène a été réactualisée par plusieurs travaux au cours de la dernière décennie. Parmi ceux-ci, on note ceux réalisés dans les champs disciplinaires des études en communication et en musiques populaires, comme le soulignent Gérôme Guibert et Guy Bellavance dans l'introduction d'un numéro des *Cahiers de recherche sociologique* consacré au concept de scène. Ils appuient l'idée selon laquelle le concept de scène musicale traduit une certaine ambivalence :

Elles désignent d'un côté une réalité géolocalisée (ex. la scène rock de Austin Texas, ou pour Montréal, le récent Montreal Sound) et, de l'autre, une réalité spatiale plus complexe et plus fluide, formée sur la base d'affiliations musicales internationales. D'un côté le terme sert à désigner un milieu effervescent de petits bars-spectacles, de discothèques, et de l'ensemble des lieux de la vie musicale locale ; de l'autre, le terme désigne plutôt les phénomènes globaux entourant un sous-genre musical particulier, comme le metal ou la musique disco. La notion évoque de la sorte simultanément l'intimité plutôt aisée d'une communauté musicale locale (sorte de village urbain) et le cosmopolitisme qui caractérise aussi la vie urbaine²⁸².

La dimension fondamentale du « lieu » dans le concept de scène m'amène à en retenir une définition, ici donnée par Howard Becker dans *Les lieux du jazz* :

Un lieu physique [...] a été socialement défini. Défini par les usages attendus, par les attentes partagées sur le genre de personnes qui viendront prendre part à ces activités et par les arrangements financiers qui sous-tendent tout cela. Et défini surtout par un environnement social plus vaste qui, en même temps, fournit des opportunités et assigne des limites à ce qui peut se passer. Un lieu, ainsi défini, peut être aussi grand qu'une ville ou aussi petit qu'un night-club ou une salle de concert²⁸³.

²⁸⁰ Les participant-es ont utilisé Jamboard, tableau blanc numérique de la suite Google.

²⁸¹ Geoff Stahl, « It's like Canada reduced : setting the scene in Montreal », dans Andy Bennet et Keith Kahn-Harris (dir), *After Subculture : Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Houndmills et New-York, Palgrave Macmillan, 1996, p.55.

²⁸² Gérôme Guibert, Guy Bellavance, *Présentation*, « La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives », *Cahiers de la recherche sociologique*, n 57, automne 2014, p.8.

²⁸³ Becker, Howard. « Les lieux du jazz », *Sociologie et sociétés* vol.34, no 2, 2002, p.113.

Partant de cette définition, voici un tableau récapitulatif des caractéristiques principales des cinq lieux diffuseurs de techno les plus cités par les répondant-es, qui sont ici considérés comme structurants de la scène :

	Les cinq lieux montréalais les plus cités par les amateur-trices pour écouter de la techno				
	Stereo	Stereo bar	Soirées alternatives / DIY (Entrepôts Dominions, Studio Notre-Dame, Durocher, etc.)	Newspeak	Piknic Electronik
Horaire	02h-10h	22h-03h	22h-06h	22h-03h	13h-21h30
Prix d'entrée²⁸⁴ minimum	15\$	Gratuit avant minuit	15\$	Gratuit avant minuit	17\$
Prix d'entrée maximum	60\$+	20\$	35\$	30\$	30\$
Jauge	688	250	50-3000	250	12 000 ²⁸⁵
Publics majoritaires²⁸⁶	Initié-es	Grand public	Initié-es	Grand public	Consommateurs
Publics minoritaires	Grand public	Grand public	Grand public	Initié-es	Initié-es
Quartier	Centre-ville	Centre-ville	Saint-Henri, Hochelaga, Mile End	Centre-ville	Parc Jean-Drapeau

Tableau 15 Caractéristiques principales des 5 lieux techno les plus cités par les amateur-trices.

²⁸⁴ Il est possible d'acheter des pass de saison pour Piknic Electronik. Le tableau présente les prix des billets pour un événement. Les tarifs ont été relevés dans les événements Facebook et sur les sites de billetterie.

²⁸⁵ Record de fréquentation du Piknic Electronik au Parc Jean-Drapeau, 2018.

²⁸⁶ Cette répartition des publics est le résultat de mes observations sur le terrain, mises en perspectives avec le discours des amateur-trices lors des entretiens semi-dirigés.

Chaque lieu présenté dans le Tableau 15 représente le cœur d'un microcosme autour duquel gravite un certain type de public. Le terme soirées alternatives/DIY fait ici référence à un type d'événements qui se tient dans des lieux différents à chaque fois. Il ne faut pas confondre les soirées alternatives avec les salles alternatives. Les salles alternatives appartiennent au réseau des Scènes de musique alternative du Québec²⁸⁷ (SMAQ), une association qui regroupe des salles de spectacles indépendantes un peu partout au Québec. Afin de faciliter la compréhension de l'écosystème techno montréalais, j'utiliserai le terme espace DIY lorsqu'il s'agit des soirées alternatives. Le terme DIY – axé sur l'idée d'une auto-production et d'une indépendance par rapport aux circuits officiels – suppose de nouveaux usages pour ces lieux qui deviennent alors des espaces qui permettent l'expression artistique des DJs, des décorateur-trices, éclairagistes. Par exemple, le collectif OCTOV tient ses soirées aux Entrepôts Dominions dans le quartier de Saint-Henri, un espace qui accueille habituellement des événements corporatifs ou des mariages. Comme le soulignent Andy Bennett et Ian Rogers dans *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, les espaces DIY dont il est question ici sont particulièrement importants pour le développement des scènes de musique populaire :

Généralement situé à l'écart des espaces du centre-ville et de l'économie nocturne officielle, ce type de lieu de musique tend à servir des publics plus spécialisés et est souvent de nature temporelle. Néanmoins, ces lieux jouent un rôle très important en connectant les gens à la musique et en leur donnant un sentiment d'appartenance à des scènes particulières et aux espaces locaux autour desquels ces scènes gravitent.²⁸⁸

Les salles DIY sont des espaces de créativité artistique très importants pour les artistes émergent-es, qu'il s'agisse de musique, d'arts numériques avec le VJing²⁸⁹, d'éclairage ou de scénographie. Ce sont aussi des espaces informels de formation. Les artistes programmé-es sont majoritairement locaux et en début de carrière et c'est souvent dans ces soirées qu'ils vont faire leurs premières prestations. Il en va de même pour les équipes de bénévoles qui organisent ces événements et qui développent des compétences professionnelles à travers ces expériences. Ces soirées alternatives servent de tremplin et d'expérience pour les personnes qui souhaitent

²⁸⁷ Pour plus d'informations, visiter le site des SMAQ, <https://lessmaq.ca/>

²⁸⁸ « Typically situated away from city center spaces and the official night-time economy, this kind of music venue tends to serve more niche audiences and is often temporal in nature. Nevertheless, such venues play a highly important part in connecting people with music, and giving them an ongoing sense of belonging to particular scenes and the local spaces around which such scenes revolve », Bennett et Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, p.143.

²⁸⁹ Le VJing pour video jockey est le pendant visuel du DJing. C'est une pratique artistique qui consiste à projeter des images et du contenu vidéo en direct, en synchronisation avec la musique. Les images sont projetées sur un écran ou sur des objets placés derrière et autour de la scène.

intégrer les industries créatives et culturelles. Certain-es organisateur-trices d'événements alternatifs, à l'image du cofondateur du festival Illusion Mokrane Ouzane, travaillent aujourd'hui pour des institutions culturelles comme la Place des Arts, et le cofondateur du collectif OCTOV travaille aujourd'hui pour C2 Montréal²⁹⁰.

Comme je l'ai présenté dans les chapitres 2 et 3, les espaces DIY sont des lieux de socialisation. Cette culture des soirées alternatives est profondément ancrée dans une ville comme Montréal car la jeunesse, les minorités visibles et ethniques, les communautés LGBTQ+ qui sont souvent invisibilisées, ne se reconnaissent pas toujours dans l'offre culturelle déjà existante ou dominante. Ces soirées alternatives sont des « safe spaces », des espaces sécuritaires ou bienveillants pour les membres de ces communautés.

À Montréal, la scène *underground* fait face à un manque criant d'espaces disponibles pour organiser des soirées. La liste des salles de spectacles alternatives qui doivent fermer à cause de l'embourgeoisement des quartiers s'allonge chaque année. Juste avant la pandémie, c'est la Coop Katacombes qui a dû fermer ses portes. La raison principale derrière ces fermetures est la spéculation immobilière, l'augmentation des taxes qui se répercute sur le prix moyen des loyers, l'évolution du voisinage qui fait changer le paysage culturel, surtout nocturne²⁹¹. Ce phénomène n'est pas nouveau ni propre à Montréal puisque Tim Lawrence soulignait déjà les enjeux en lien avec l'immobilier et les organisateurs de soirée dans son article « Big business, Real Estate Determinism and Dance Culture in New York 1980-1988 ». Il en arrive à la conclusion suivante :

Les travailleurs culturels ont peut-être contribué au processus d'embourgeoisement et de tourisme, mais leur participation était souvent involontaire, puisqu'ils cherchaient simplement un espace abordable grâce à l'aide d'une agence de location. Souvent involontaire, puisqu'ils cherchaient simplement un espace abordable en raison de leur manque de revenus. De plus, leur présence n'a pas provoqué la gentrification mais a simplement permis à ceux qui avaient plus d'argent de s'installer dans le quartier et de faire grimper les prix de l'immobilier. Les animateurs de soirées et les promoteurs de clubs ont été pris dans le même flux de développement, et leur présence radicalement réduite dans le centre-ville de New York dans les années 1980 montre comment la hausse des prix de l'immobilier a profité aux propriétaires et aux investisseurs au

²⁹⁰ Sur son site, C2 Montréal se présente comme tel : « Chaque année, C2 Montréal réunit des milliers participants de haut calibre — génies créatifs, entrepreneurs visionnaires, chefs de file et autres innovateurs — venus explorer le riche croisement entre les univers du commerce et de la créativité. Pendant l'événement, ces leaders de tous horizons font des rencontres déterminantes, apprennent, collaborent et se dotent des outils nécessaires pour relever les défis de notre époque, saisir les nouvelles opportunités qui se dessinent et contribuer à façonner l'avenir des affaires. ». Accessible au <https://www.c2montreal.com/fr/experience-c2/#/>, consulté le 31 août 2021.

²⁹¹ Dominic Tardif, « Katacombes ferme, mais l'« underground » de meurt pas », *Le Devoir*, 28 décembre 2019, accessible au <https://www.ledevoir.com/culture/musique/569776/katacombes-ferme-mais-l-i-underground-i-ne-meurt-pas>, consulté le 31 août 2021.

détriment de l'environnement et de ceux qui voulaient de se rassembler sur une piste de danse²⁹².

On observe le même phénomène à Montréal en 2021. Par conséquent, les événements de type rave, c'est-à-dire qui finissent après 3h du matin, même déclarés et légaux, sont dans l'obligation de s'éloigner des quartiers centraux, ce qui les rend plus difficiles d'accès car le transport commun de nuit n'est, selon 75% des personnes interrogées dans le cadre du sondage sur les habitudes des usagers de la nuit²⁹³, pas assez développé. Le développement de la scène techno de Montréal est donc ralenti en raison de motifs d'accommodement en situation urbaine. De fait, cette scène est souvent perçue comme une nuisance à la tranquillité des citoyens-es, des riverains-es, plutôt que comme un espace d'expression pour toute une communauté. Certain-es organisateur-trices n'ont d'autres choix que de s'éloigner du centre-ville et de passer dans l'illégalité à cause du manque d'espace disponible et abordable pour ces activités nocturnes.

À Montréal, la techno passe par deux circuits de diffusion : institutionnel et hors-institutionnel ou DIY. Au sein de ces circuits, il existe différents types d'événements. Grâce aux observations participantes et non participantes, j'ai pu distinguer deux grands types d'événements DIY (Tableau 16) qui occupent des espaces en dehors des circuits institutionnels. Ces soirées sont organisées par des collectifs formés en OBNL ou non. Ce sont des initiatives citoyennes :

	Légales	Illégales à différents degrés (lieu pas aux normes et BYOB ou avec un bar clandestin)
Plages horaires	22h-06h ou en journée	22h-06h
Lieux	Espaces alternatifs (DIY), espace public	Espaces alternatifs (DIY)

²⁹² « Cultural workers might have contributed to the process of gentrification and tourism, but their involvement was often unwitting given that they were simply seeking out affordable space thanks to their lack of income. Moreover, their presence did not cause gentrification to happen, but simply enabled those with more money to move into the area and escalate property prices. Party hosts and club promoters were caught up in the same stream of developments, and their radically reduced presence in downtown New York across the 1980s speaks to the way rising property prices benefited owners and investors at the cost of those who wanted to undertake the simple act of congregating on a dance floor », traduction libre. Tim Lawrence, « Big business, Real Estate Determinism and Dance Culture in New York 1980-1988 », *Journal of Popular Music Studies*, volume 23, n3, p.303.

²⁹³ Sondage réalisé par Lucas Fullenbaum, Héroïse Krumke, Jean-Raphaël Lavoie, Joël Lavoie et Catherine Potvin, rapport d'évaluation participative accessible au https://www.mtl2424.ca/wp-content/uploads/2020/02/04.2_2-Source-SONDAGE_MTL2424_040220.pdf, consulté le 1^{er} juillet 2021.

Quartiers	Plateau Mont-Royal, Saint-Henri, Hochelaga	Mile-End, Chabanel
Publics	Grand public, initié-es	Initié-es
Fonctions	Musique d’ambiance ou de danse	Musique de danse

Tableau 16 Types de soirées DIY selon leur degré de marginalisation

À Montréal, certaines salles, à l’image de la Sala Rossa, programment des soirées de musiques électroniques de danse et expérimentales, plutôt sous la forme de concert dans le cadre de festivals comme Suoni Per Il Popolo²⁹⁴. D’autres SMAQ, comme la Casa del Popolo, reçoivent des DJs de un à deux soirs par semaine, dont le rôle n’est pas de faire danser mais de fournir un accompagnement musical pour les client-es. Afin de comprendre les dynamiques de la scène techno montréalaise, il est important de différencier les formes que peuvent prendre les événements techno. Ces événements sont organisés dans des lieux qui appartiennent à des espaces culturels différents, autour desquels se forment des scènes. J’emprunte ici l’expression d’espace culturel telle qu’elle est présentée par Bennett et Rogers dans *Scene ‘Theory’: History, Usage and Influence* :

La notion d'« espace culturel » est efficace lorsqu'elle s'applique aux sites de spectacle vivant ; ces salles agissent souvent comme des microcosmes d'espace culturel, entrecoupés de désirs divers - la créativité et les aspirations professionnelles des musiciens, les dictats politiques de la gouvernance, les vues de l'industrie visant à maximiser les profits, l'implication émotionnelle du personnel, etc.²⁹⁵

Le Tableau 17 présente les cinq grands espaces culturels institutionnels qui diffusent de la techno à Montréal.

	Bars	Boîtes de nuit	<i>Afterhour</i>	Festivals urbains	Espaces multidisciplinaires (SAT...)
Plages horaires	22h-03h	22h-03h	02h-10h	14h-21h	22h-03h

²⁹⁴ Voir le site du festival pour plus d’informations, <https://suoniperilpopolo.org/>, consulté le 28 juin 2021.

²⁹⁵ « The notion of a ‘cultural space’ is an effective one when applied to live performance sites; these rooms often act as microcosms of cultural space, intersected as they are by varying desires – the creativity and career aspiration of musicians, the policy dictates of governance, the profit-maximizing views of industry, the emotional labour of staff and so on – all the while populated by individuals searching for transgression and ritual », Bennett et Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, p.42.

Quartier	Centre-ville	Centre-ville	Centre-ville	Centre-ville	Centre-ville
Publics	Grand public	Grand public	Initiés	Consommateurs ou initiés ²⁹⁶	Consommateurs
Fonction	Musique d'ambiance ou de danse	Musique de danse	Musique de danse	Musique d'ambiance ou de danse	Musique de danse

Tableau 17 Caractéristiques principales des espaces culturels institutionnels qui diffusent de la techno à Montréal

Pour conclure cette première partie qui présente la scène techno sous l'angle des lieux et des espaces, je propose une matrice, sorte de cartographie des microcosmes générés par les espaces culturels évoqués ci-dessus. L'axe des abscisses représente le spectre des possibilités entre le circuit hors-institution et le circuit institutionnel. En bas de l'axe des ordonnées, on retrouve les microcosmes au sein desquels les publics favorisent l'expérience et en haut, ceux au sein desquels la musique est l'élément principal.

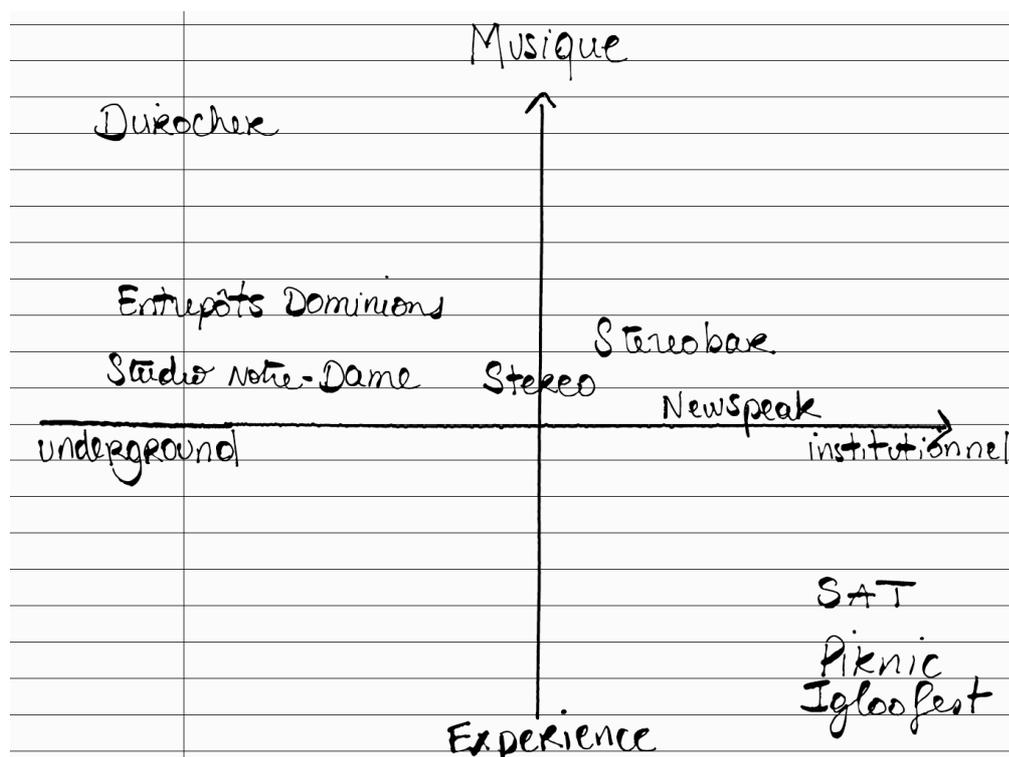


Figure 14 Matrice des microcosmes générés par les espaces culturels diffusant de la techno à Montréal

²⁹⁶ Les festivals urbains comprennent des événements très populaires comme Piknic Electronik et de niche comme Mutek.

La matrice permet de représenter visuellement la catégorisation des espaces culturels qui diffusent de la techno à Montréal. Afin de placer les lieux et événements sur l'axe des abscisses, j'ai pris en compte quatre facteurs principaux : la jauge de l'événement, la publicisation dans la sphère publique, la popularité des artistes programmé-es et l'espace investi. L'ordonnée utilise les éléments musique et expérience de la même façon qu'ils ont été utilisés pour caractériser les idéaux types des publics de la techno présentés dans la « Figure 8 Représentation schématisée des profils de participant-es à la scène techno, selon les caractéristiques principales qui définissent leurs pratiques ». Cette matrice fait écho à la catégorisation disposition concert / dance évoquée dans le chapitre 1. En effet, les pratiques les plus *underground* ou en marge, c'est-à-dire les soirées alternatives organisées par les collectifs, supposent un dispositif dance. Plus on se déplace vers le cadre institutionnel, plus cela suppose un dispositif de type concert (concentré dans le coin bas droit).

4.2 Spécificité montréalaise : cadre législatif et couverture médiatique²⁹⁷

« Le gouvernement du Québec est heureux de soutenir l'Électro Parade, qui sera une occasion de célébrer tout en mettant en valeur nos talents en musique électronique. Cet événement grand public contribuera à renforcer l'image de notre métropole comme ville d'avant-garde²⁹⁸ », a fait savoir M. Martin Coiteux, alors qu'il était ministre des Affaires municipales et de l'Occupation du territoire, ministre de la Sécurité publique et ministre responsable de la région de Montréal en 2017. Mais peut-on réellement parler d'avant-garde lorsque l'on sait que Berlin, Paris et Zurich ont leur techno parade depuis plus de quinze ans ? Sans compter que l'expérience de la Techno Parade montréalaise n'a jamais été renouvelée après sa première édition en 2017.

Montréal ville festive, mais qu'est-ce que cela signifie en comparaison avec des villes européennes considérées comme des lieux de fête techno ? Chacune a sa spécificité. En Belgique, les villes de Bruxelles et d'Anvers sont respectivement réputées pour Le Fuse²⁹⁹ et le festival de grande envergure I Love Techno. Le pays se revendique comme le créateur des méga-discothèques qu'on peut notamment trouver dans les terres³⁰⁰. La Belgique, c'est aussi la culture des bars dansants, lieux de fête qui servent de l'alcool jusqu'aux petites heures du matin.

²⁹⁷ Cette revue n'est pas systématique. Il s'agit plutôt d'appuyer les informations présentées par des sources journalistiques.

²⁹⁸ Communiqué de presse accessible au <https://www.newswire.ca/fr/news-releases/electro-parade-defilera-dans-les-rues-de-montreal-le-2-septembre-2017-598399151.html>, consulté le 19 août 2021.

²⁹⁹ Boite de nuit historique.

³⁰⁰ Le Captain à Rumes ou Lagoa à Menen accueillent chaque fin de semaine des centaines de fêtard-es.

À Berlin, où se trouve le Berghain³⁰¹, un club qui attire les techno touristes du monde entier, il n'y a pas d'heures de fermeture officielle. Les cultures nocturnes sont reconnues et des décisions sont prises pour permettre leur développement. En 2016, à l'issue d'une longue bataille juridique, le Berghain a reçu le statut de lieu culturel³⁰², au même titre que les salles d'opéras ou de concert.

À Montréal, il n'existe plus qu'un seul lieu qui a une licence *afterhour*. Les possibilités pour faire la fête après 3h sont donc très limitées, ce qui explique qu'une partie des activités nocturnes s'organisent illégalement. Depuis sa création en 2018, MTL 24/24, un organisme citoyen de défense des droits des noctambules fait valoir³⁰³ la nécessité pour Montréal d'avoir un espace ouvert 24h/24h afin de soutenir et de favoriser la vie nocturne montréalaise et les cultures qui y sont associées. MTL24/24 milite aussi pour la formation d'un comité responsable de la vie nocturne³⁰⁴ à la ville de Montréal.

Au-delà de représenter un espace-temps d'expression et de créativité, la vie nocturne est aussi un marché économique. Comme il est affirmé de manière institutionnelle : « Selon Tourisme Montréal, 17% des visiteurs affirment visiter Montréal pour cette raison, ce qui en fait un créneau touristique important pour la métropole. Cet aspect est particulièrement important pour les touristes en provenance de l'Ontario (29 % d'entre eux) et du reste de l'Amérique (37 %) ³⁰⁵. » Avant la pandémie, l'impact économique du tourisme de la fête pour une ville comme Berlin était chiffré à 1,4 milliards d'euros par année. Il n'existe pas d'études similaires à Montréal. Les chiffres les plus proches qui peuvent servir la recherche sont ceux diffusés par le Regroupement des événements majeurs internationaux, le RÉMI, dont Igloofest et Piknic Electronik sont membres, au même titre que le Festival international de jazz de Montréal, Osheaga ou la Coupe Rogers. On apprend qu'en 2019, 17³⁰⁶ des 27 membres du

³⁰¹ Pour découvrir la programmation de ce lieu emblématique : <https://www.berghain.berlin/en/> , consulté le 19 août 2021.

³⁰² Avant 2016, le Berghain était considéré comme un producteur d'événements de divertissement et ses activités étaient taxées à 19%. Après ce changement de statut, le Berghain tombe dans une catégorie d'organisme taxés à 7%. <https://www.traxmag.com/le-berghain-est-desormais-considere-comme-un-lieu-culturel-par-le-fisc-allemand/>, consulté le 1er juillet 2021.

³⁰³ <https://www.mtl2424.ca/wp-content/uploads/2021/05/LA-NUIT-COMME-ESPACE-TEMPS-Mai-2021.pdf>

³⁰⁴ MTL 24/24, Recommandation 1 du mémoire *Diagnostic des loisirs nocturnes montréalais*, p.11, juin 2019, accessible au https://www.mtl2424.ca/wp-content/uploads/2020/02/04.2_1-Src-DIAGNOSTIC-DES-LOISIRS-NOCTURNES-MONTRE%CC%81ALAIS-MTL2424.pdf, consulté le 1^{er} juillet 2021.

³⁰⁵ https://www.mtl2424.ca/wp-content/uploads/2020/02/04.2_1-Src-DIAGNOSTIC-DES-LOISIRS-NOCTURNES-MONTRE%CC%81ALAIS-MTL2424.pdf

³⁰⁶ Carnaval de Québec, la Coupe Rogers, le Festival d'été de Québec, le Festival International de Jazz de Montréal, le Festival Juste pour rire, le Festival de Lanaudière, le Festival Mode et Design Montréal, le Festival Montréal en Lumière, le Festival Western de St-Tite, Fierté Montréal, les Francos de Montréal, Igloofest, L'International de montgolfières de Saint-Jean-sur-Richelieu, L'International des Feux Loto-Québec, OSHEAGA — Festival

RÉMI ont généré 290,8 millions de dollars en valeur ajoutée pour l'économie du Québec³⁰⁷. Plus de 190 000 personnes sont venues de l'extérieur du Québec pour assister à l'un des 17 événements, dépensant en moyenne 778,34\$ pendant leur séjour. Lorsqu'un festival comme Igloofest ou Piknic Electronik a lieu, il génère des retombées économiques pour l'écosystème au complet : hôtels, bars, restaurants, boîtes de nuit, etc. Malheureusement, aucune étude n'a été réalisée pour les retombées du Piknic pour l'instant. Les seules données disponibles sont celles du RÉMI et elles concernent 17 festivals de grande envergure excluant les initiatives de plus petite taille et les organisateurs indépendants³⁰⁸.

La place importante qu'occupent les festivals et les événements culturels de grande envergure participe au rayonnement de Montréal à l'international comme destination idéale pour du tourisme culturel. Si la ville semble jouir d'une réputation de ville festive, les musiques techno ne semblent pas être considérées dans l'équation. En Allemagne, le 29 octobre 2020, la Cour fédérale des finances a reconnu la techno comme musique et les DJs comme des musiciens. Au-delà de la portée symbolique de cette décision, cela signifie que les clubs seront taxés à 7% au lieu de 19% par le passé³⁰⁹. Ces avantages fiscaux sont importants pour permettre le développement et la pérennisation des scènes techno locales. À Montréal, les événements à grande échelle comme Igloofest ou Piknic Electronik s'autofinancent à plus de 90%³¹⁰. Les événements qui sont financés par la Ville de Montréal doivent composer avec les limites qui s'imposent avec leur environnement territorial lorsqu'il s'agit du bruit. Dans une lettre ouverte publiée en 2015 dans le journal *Montreal Gazette*³¹¹, le président de l'Association Québécoise de la vie nocturne, Sandy White, pointait du doigt Igloofest, alléguant que le festival bénéficiait d'une « carte blanche » et ne respectait pas les règlements municipaux. Dans leur réponse, le

Musique et Arts, les Grands Feux Loto-Québec et les Régates de Valleyfield, rapport annuel du RÉMI, 2019, accessible au http://remi.qc.ca/remi.qc.ca/wp-content/uploads/2020/05/RA2019-20_REMI_MEP_FIN_web-1.pdf, consulté le 20 novembre 2021.

³⁰⁷ Rapport annuel du RÉMI, 2019, http://remi.qc.ca/remi.qc.ca/wp-content/uploads/2020/05/RA2019-20_REMI_MEP_FIN_web-1.pdf, consulté le 21 juin 2021.

³⁰⁸ Pour pouvoir devenir membre du RÉMI il faut : « avoir une participation d'au moins 25 000 spectateurs (billetterie) ou 200 000 visiteurs (site ouvert) au cours des deux dernières éditions, avoir un achalandage d'au moins 30 000 touristes et excursionnistes ou 15% de la participation au cours des deux dernières éditions, opérer un budget d'au moins 2M\$ au cours des deux dernières éditions », accessible sur le site du RÉMI <https://remi.qc.ca/criteres-dadmissibilite/>, consulté le 20 novembre 2021.

³⁰⁹ Flora Santo, « L'Allemagne reconnaît enfin la techno comme de la musique et les DJs comme des musiciens », *Trax*, 02 novembre 2020, accessible au <https://www.traxmag.com/allemande-reconnait-techno-musique-djs-musiciens/>, consulté le 20 novembre 2021.

³¹⁰ Esther Thommeret, « Igloofest 2021 dans son jardin », *Quartier Libre*, 13 février 2021, accessible au <https://quartierlibre.ca/igloofest-2021-dans-son-jardin/>, consulté le 25 avril 2021.

³¹¹ Sandy White, Opinion : Local bars face unfair competition from festivals like Igloofest, *Montreal Gazette*, 19 janvier 2015, accessible au <https://montrealgazette.com/news/local-news/opinion-local-bars-face-unfair-competition-from-festivals-like-igloofest>, consulté le 21 juin 2021.

directeur général d'Igloofest Nicolas Cournoyer et le président directeur général du Regroupement des événements majeurs internationaux (RÉMI), précisait ne recevoir aucun traitement de faveur tout en respectant toutes les exigences dont celle de l'arrondissement Ville-Marie en matière de bruit. Sur son site Internet, Igloofest permet « en tout temps de formuler une plainte ou un commentaire au sujet du bruit par courriel ou par téléphone sur son site web³¹² ». En 2015 toujours, la Ville de Saint-Lambert a poursuivi la Ville de Montréal pour demander une limite sonore stricte pour les événements ayant lieu sur les îles de Montréal donnant sur la Rive-Sud.

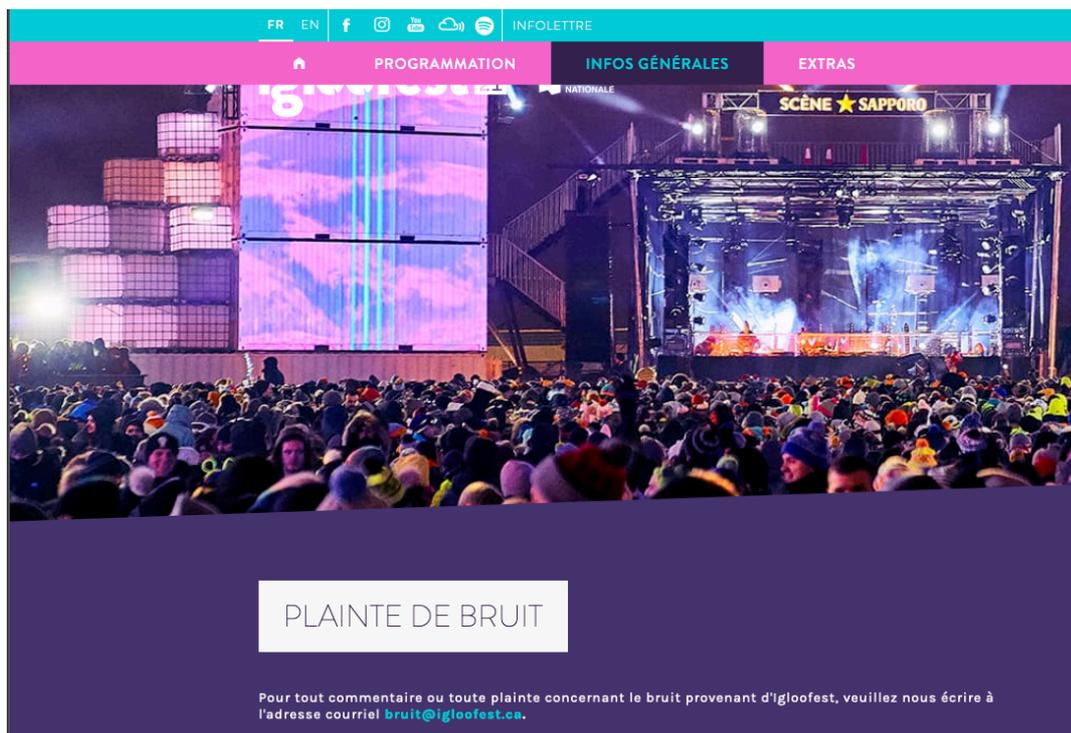


Figure 15 Capture d'écran du site Internet d'Igloofest pour déposer une plainte de bruit.

En 2019, une limite sonore avait été imposée à 75 décibels pour les événements du Piknic Electronik³¹³. Par conséquent, le festival de musiques électroniques montréalais qui fait la réputation de la ville à l'international a dû revoir ses installations sonores. En réduisant sa capacité sonore, l'évènement a vu la qualité sonore proposée en 2019 critiquée par des participants-es car, d'après ces derniers, elle n'était pas suffisante pour profiter d'une

³¹² Nicolas Cournoyer et Martin Roy, « Vivre dans la nuit... et dans l'erreur ! », *La Presse*, 23 janvier 2015, https://plus.lapresse.ca/screens/23ac4f68-04a5-41c7-a2c5-9cd61260656a_7C_0.html

³¹³ Pierre-André Normandin, Hausse des plaintes contre le bruit au parc Jean-Drapeau, *La Presse*, 13 décembre 2018, accessible au <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/201812/13/01-5207891-hausse-des-plaintes-contre-le-bruit-au-parc-jean-drapeau.php>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

expérience satisfaisante. On retrouve des témoignages de cette insatisfaction sur les réseaux sociaux³¹⁴. L'immersion dans la musique recherchée par les amateur-trices est remplacée par l'ambiance d'un brouhaha constant. L'évènement, qui dans sa formule originale, terminait à 22h les dimanches soir, a dû changer son format pour clôturer à 21h30³¹⁵ sans aucune marge de manœuvre, au risque de recevoir une amende. Le fameux « une autre, une autre ! » ou en anglais « one more track » qui est conventionnel aussi bien en concert qu'en *DJ set*, a donc disparu. Igloofest, de son côté, a aussi dû expérimenter plusieurs formules. En 2014, le festival se tenait du jeudi au samedi de 19h30 à 00h30. En 2015 le festival a expérimenté la formule du vendredi au dimanche pour ensuite revenir à celle du jeudi au samedi, avec cette fois-ci une exception pour les jeudis qui terminent plus tôt, à 23h, pour réduire les nuisances sonores en semaine. Les règlements municipaux ont une incidence de plus en plus grande sur le format des événements proposés, tout comme le manque d'espace pour organiser des soirées. Toutes ces limites nuisent à la diversité des formats proposés. Les options sont limitées tant pour les promoteur-trices que pour les participant-es et montrent à quel point le partage du territoire est plus que jamais un enjeu politique.

4.3 Cartographier la scène techno montréalaise

Inspirée par la méthodologie mobilisée par Sophie Turbé dans son article « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales, le cas de la musique métal en France³¹⁶ », j'ai proposé aux participant-es à l'enquête de réaliser une cartographie de la scène techno montréalaise basée sur leur perception. Cette représentation visuelle du discours a mis en lumière les dynamiques existantes entre les différents lieux, pôles et acteur-rices du milieu techno montréalais et le rapport qu'entretiennent les amateur-trices à celui-ci.

La Figure 16 qui est une cartographie réalisée par un répondant, est une parfaite illustration des acteurs de la scène et de la façon dont ils sont reliés. La taille de la flèche qui relie « DJs internationaux » et « *afterhour* » nous fait comprendre que ces lieux de diffusion sont particulièrement importants pour l'épanouissement de la scène montréalaise. Aussi, le choix des doubles flèches souligne la réciprocité des rapports de pouvoir. Artistes locaux et internationaux se côtoient dans les espaces de diffusion comme les boîtes de nuit, qui sont

³¹⁴ Par exemple dans le groupe Facebook FrontRite, avec une recherche par mots-clés. Accessible au <https://www.facebook.com/groups/350459441725150>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

³¹⁵ Programmation sur le site web accessible au <https://igloofest.ca/archives/>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

³¹⁶ Turbé, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales, le cas de la musique metal en France », p.97-113.

essentiels pour le développement de carrière des artistes indépendant-es, tout comme les SMAQ et le Mile-End ont permis l'épanouissement de la scène émergente montréalaise dans les années 2000-2010³¹⁷.

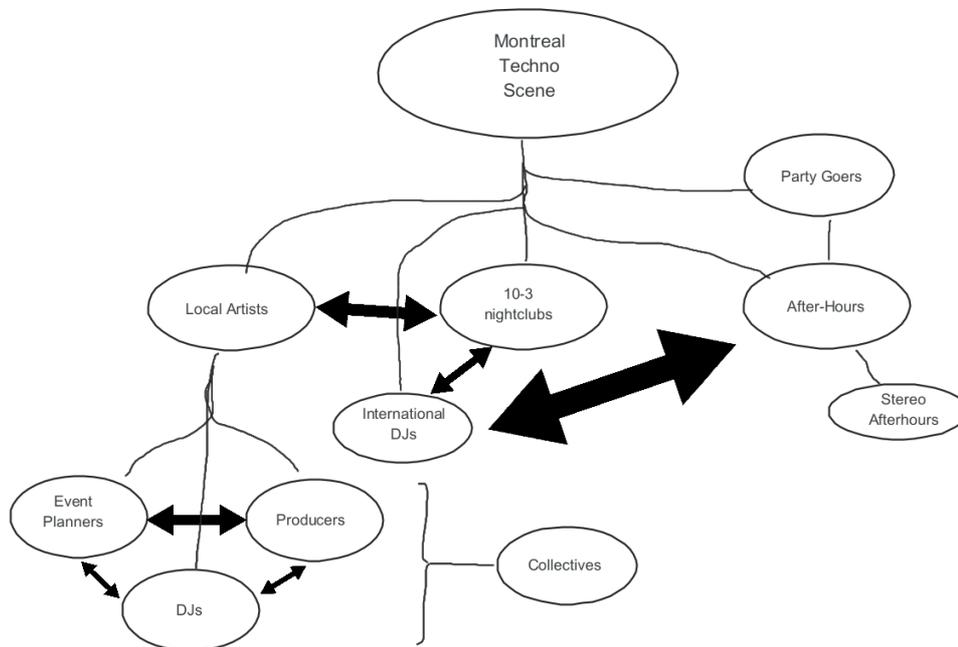


Figure 16 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par le participant K lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.

Plusieurs répondant-es ont mis l'accent sur les différents courants qui existent au sein de la scène techno montréalaise. La Figure 17 ci-dessous représente la distinction entre une scène *mainstream* et une scène *underground*. Les différentes catégorisations qu'on retrouve dans les cartes mettent en lumière ce que Bourdieu nomme les « effets de lieu³¹⁸ ». En tant qu'agents sociaux, nous sommes constitué-es « de et par une relation avec l'espace social », qui nous amène à intégrer comme « naturelles » des dispositions de l'espace physique ou des mouvements dans celui-ci qui sont des « inscriptions durables de réalités sociales ». Pour cette raison, il est possible que les discours construits autour des lieux ne soient pas uniformes.

³¹⁷ Will Straw, « Visibility and conviviality in music scenes », dans Andy Bennett, Paula Guerra, *DIY Cultures and Underground Music Scenes*, Londres, Routledge, 2018, p.21-30.

³¹⁸ Pierre Bourdieu (dir.), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993, p.249-262.

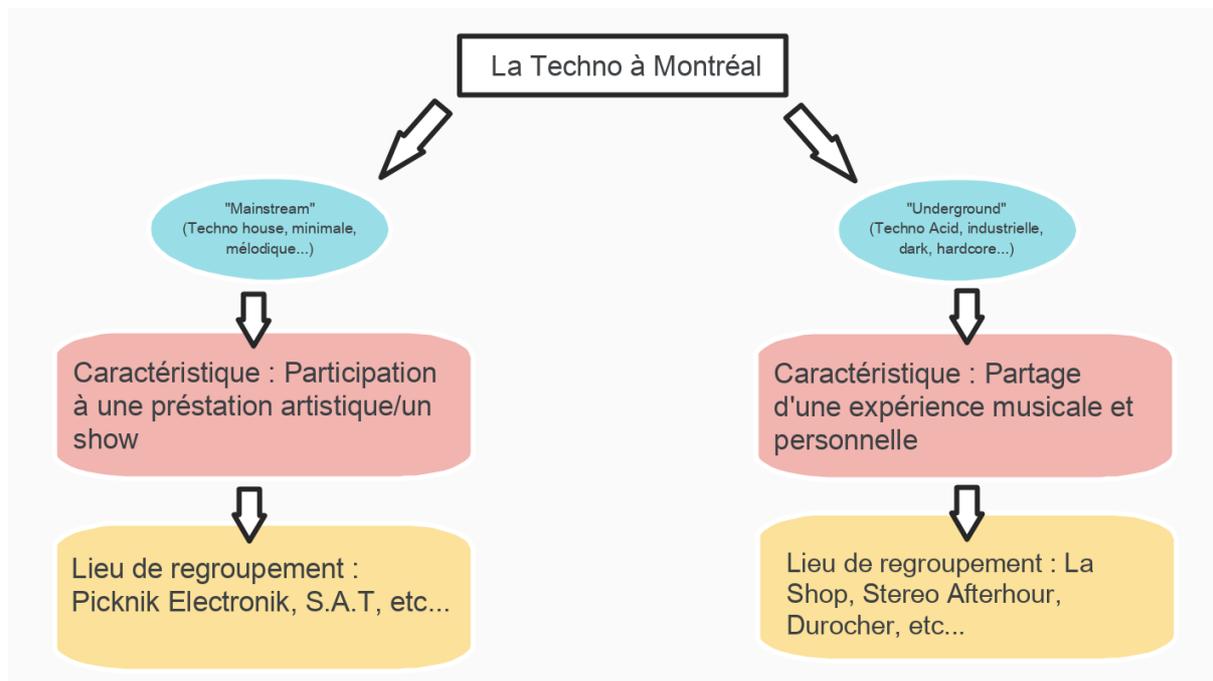


Figure 17 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par le participant A lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.

En associant certains genres au *mainstream* et d'autres à l'*underground*, le participant laisse entendre qu'il y a là des niveaux d'accessibilité différents de la musique. Techno house, minimale et mélodique appartiendraient à une catégorie de musique électronique « qui parle à tout le monde³¹⁹ » ; quand techno acid, industrielle, dark et hardcore, aux sonorités plus brutes et aux BPM plus élevés, demanderaient un certain investissement personnel pour les apprécier. L'importance de l'engagement personnel permet aussi au participant de différencier les publics rattachés aux deux scènes qu'il présente dans la carte. La simple participation s'oppose ici au partage d'une expérience musicale et personnelle³²⁰. Il est intéressant de noter qu'un espace institutionnalisé comme un bar, le Bar La Shop, est ici considéré comme *underground* car défini par les usages qui en sont faits et les musiques qui y sont diffusées. Une perception qui diffère de celle proposée par une autre répondante³²¹ qui considère que les bars et boîtes de nuit n'appartiennent pas à l'*underground*, comme le montre la Figure 18. Cela confirme, comme le suggèrent Bennett et Rogers, que « la localité et le discours peuvent créer une fragmentation et

³¹⁹ Termes utilisés par le participant A.

³²⁰ Ce que Wenceslas Lizé rapporte dans « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang » dans A. Pecqueux et O. Roueff (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes de sciences sociales sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009.

³²¹ Propos recueillis auprès de la répondante F, femme de 30 ans, DJ et organisatrice de soirées.

une rupture dans les scènes³²² ». Ce sont ces fragmentations qui émergent du discours des amateur-trices.



Figure 18 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par la participante F lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.

La participante a précisé sa pensée avec la deuxième carte ci-dessous (

Figure 19). On retrouve cette notion de *mainstream* et d'*underground*, cette fois-ci appelés « espace club », « espace libre » et un entre-deux qui apporte de la nuance tant dans les espaces que dans les types de publics représentés. Pour la participante F, la spécificité de la scène techno montréalaise est un « clivage », celui de la langue :

C'est la différence mais ça c'est aussi la beauté de Montréal justement et qui fait qu'on a plusieurs scènes techno, c'est parce que t'as l'anglais et t'as le français [...] je trouve que Stereo ça reste plus anglo [...] on remarque quand même que le côté *underground* est plus anglo, je pense que c'est parce qu'on est au Québec, les anglophones parlent pas forcément français et donc déjà sont entre guillemets en marge pour ça [...] Il ne faut pas oublier que les Québécois ont une culture musicale différente et donc des origines de la musique électronique qui ne sont pas les mêmes, ils seront plus attirés par de la techno progressive, des trucs un peu plus mélodiques³²³.

Il est question de genres musicaux et d'accessibilité des lieux et de ce que cela signifie pour les publics. Elle continue ainsi :

³²² Bennett et Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, p.29.

³²³ Propos recueillis auprès de la participante F.

Si tu croises les deux, tu te rends compte que tout ce qui est club est plus grand public, plus on va vers l'*underground* et plus personne n'a d'endroit en tant que tel, d'endroit fixe on va dire pour faire des soirées. On se délocalise parce qu'on ne nous offre pas d'endroit nécessaire, on n'est pas reconnu par les instances d'autorité qui sont la ville, etc, et en même temps on n'a pas envie d'être reconnu car on nous enlèverait nos droits³²⁴.

À gauche sur la carte on trouve les espaces fréquentés par « monsieur, madame tout le monde », au centre une zone mixte qui rejoint autant le grand public que les connaisseur-es. Isabelle Terrein parle de ces lieux « branchés » à Berlin et explique le mécanisme qui fait passer un lieu de la catégorie *underground* à grand public :

Les autochtones fuient les lieux envahis par les touristes, les étudiants Erasmus et autres célibataires éméchés et les clubs perdent ainsi très vite leur pouvoir d'attraction, leur « Hipness ». Les Berlinoises cherchent alors des endroits alternatifs pour faire la fête, ce qui n'est pas sans conséquence pour les clubs [...] La raison en est simple : trop de touristes, trop peu « *underground* ». Et c'est là tout le paradoxe : un club qui est bien fréquenté et qui marche bien financièrement n'est déjà plus branché.³²⁵

Les catégories proposées par la répondante F semblent correspondre à ce raisonnement. Les espaces libres présentés à droite, créés par les collectifs indépendants, majoritairement anglophones sont assez connus tout en étant discret pour être accessibles aux initié-es et ne pas être fréquenté-es par les touristes. Ils appartiennent donc à la catégorie *underground*.

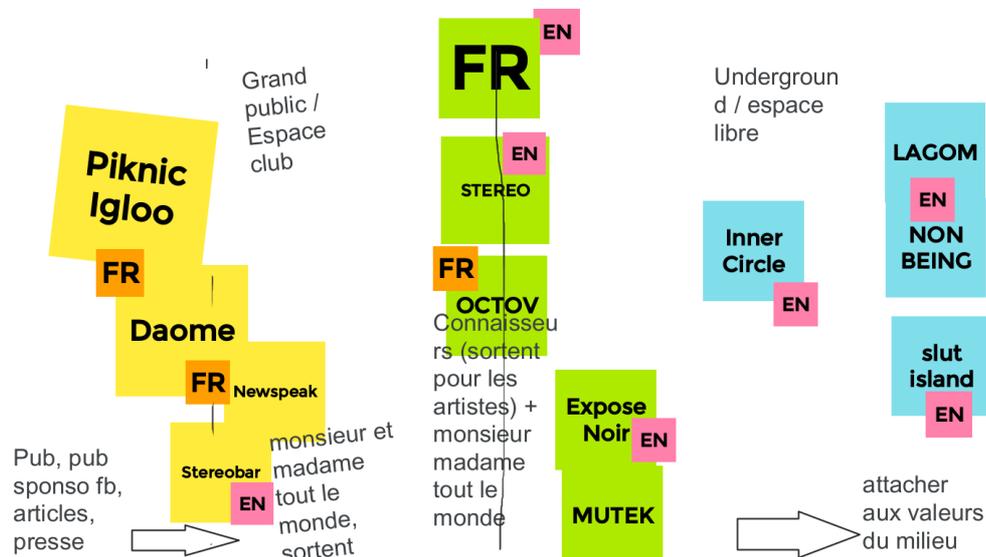


Figure 19 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par la participante F lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Isabelle Terrein, « La scène techno berlinoise, entre authenticité et rentabilité », dans *Allemagne d'aujourd'hui*, n°221, 2017, p.213.

La **Figure 20** met l'accent sur différents éléments constitutifs de la scène techno montréalaise *underground* : le DIY, déjà abordé au début de ce chapitre ; la notion de communauté marginalisée et de minorités visibles, qui n'ont pas été questionnées jusqu'ici. Voici comment le participant présente sa carte :

Avec la culture *underground* on laisse une place à l'expérimentation, plus DIY. Je pense que le côté expérimental et DIY amène beaucoup ce sentiment de communauté là. Je trouve qu'avec cette espèce de sentiment de communauté là, c'est vraiment important pour rejoindre la communauté LGBTQ, ça devient important pour chercher les minorités visibles. Avec justement Moonshine, on va chercher la scène queer, des trucs comme ça. Ce que je ne ressens pas dans les clubs ou dans les bars c'est l'aspect de safe spaces, je l'ai dans les raves car le monde sont plus acceptants de la culture queer³²⁶.

Le participant confirme qu'une partie de la scène techno montréalaise *underground* est définie par son rapport à la culture populaire, au DIY et par les publics qui la fréquentent.

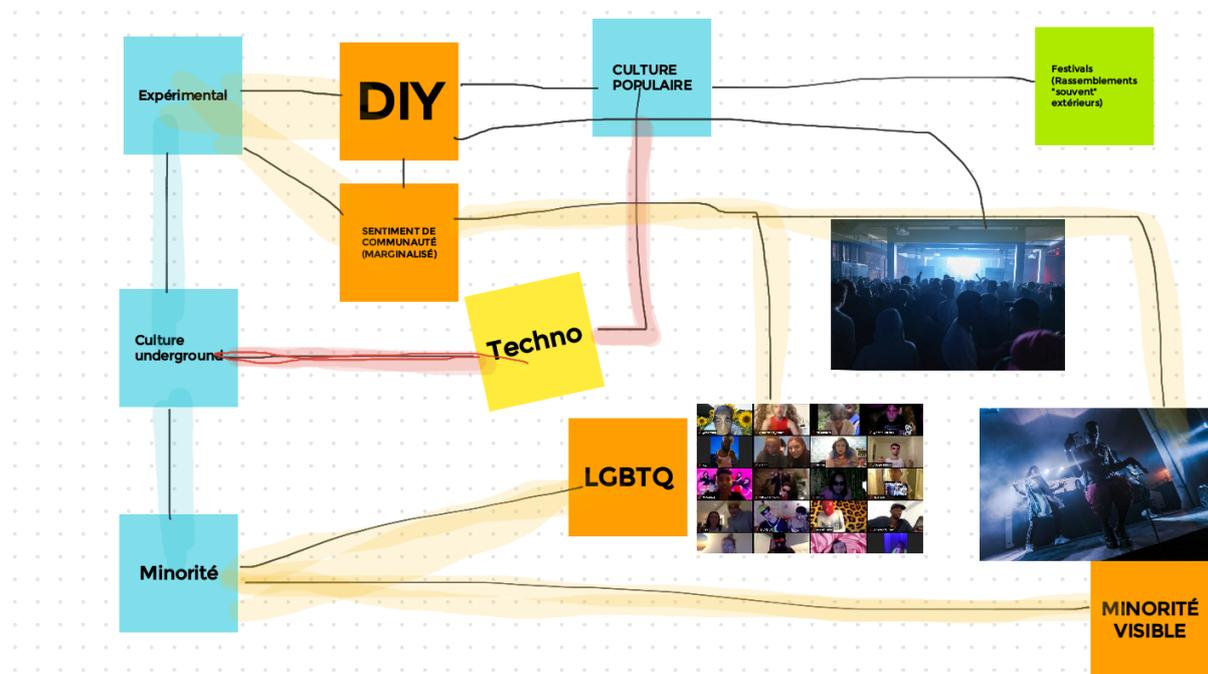


Figure 20 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par le participant J lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.

Le témoignage de la participante qui a réalisé la Figure 21 **Erreur ! Source du renvoi introuvable.** souligne l'idée qu'une scène ce sont des espaces *vécus* et habités de façon

³²⁶ Propos recueillis auprès du participant J.

éphémère³²⁷. Bennett et Rogers militent d'ailleurs pour que les études de scène accordent une place à l'affect :

Un engagement avec les questions de mémoire, d'émotion et d'affect est une innovation nécessaire dans la recherche sur les scènes musicales [...] En effet, nous suggérons que, afin de comprendre pleinement l'importance des scènes à cet égard, nous devons les considérer comme des entités dynamiques existant dans le temps et servant de moyen par lequel les individus construisent et articulent des investissements partagés dans la musique, à la fois dans l'espace et dans le temps.³²⁸

Ces investissements dans l'espace et dans le temps sont ici représentés par l'utilisation dans la Figure 21 des photographies prises par l'amatrice lors de ses sorties. Leur mise en perspective permet d'apprécier la dimension temporelle et spatiale de ses pratiques.

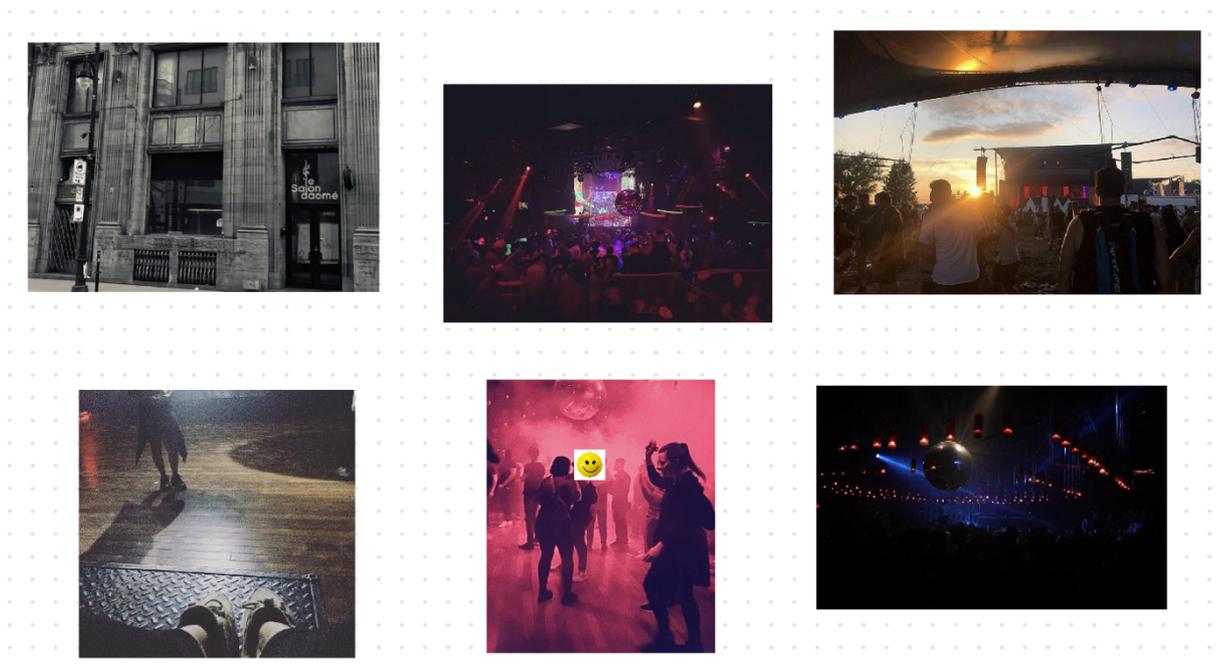


Figure 21 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par la participante L lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.

Comment ancrer les pratiques individuelles présentées dans la Figure 21 à l'échelle collective ? Bennett et Rogers y répondent de cette façon : « Ce qui relie souvent ces diverses pratiques, c'est le sentiment affectif de faire partie de quelque chose de vivant - à la fois dans

³²⁷ Dans son ouvrage *Introduction à une sociologie du cinéma*, Pierre Sorlin parle d'une « communauté éphémère » du public, Paris, Klincksieck, 2015, p.24.

³²⁸ Bennett et Ian Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, p.12.

un sens physique et temporel - et de s'inscrire dans le paysage culturel.³²⁹ » La Figure 22 illustre cette idée : les flèches indiquent le sens temporel dans lequel s'inscrivent les pratiques de l'amateur, les lieux représentés le sens physique. Le participant insiste sur l'importance des *after*, moments de partage dont nous parlions dans le chapitre 2.

Au Stereo, c'est plus une expérience pour me connecter à moi-même, la piste de danse c'est ma thérapie, ça m'aide vraiment à traverser des moments difficiles et à me distraire de ce qui se passe, mais sur le dancefloor je n'aime pas vraiment parler. Mais après le Stereo, même après toutes les sorties en boîte de nuit, tout ramène à la maison, à l'*afterparty*. Où que ce soit, c'est là que j'ai senti que je faisais vraiment partie de la communauté, quand je me suis fait des amis et qu'ils m'ont invité chez eux, et qu'on a fait des *afterparties*, et qu'on a discuté, et que j'ai appris à les connaître et qu'ils sont devenus plus que la personne avec qui j'ai dansé sur le dancefloor, c'est un élément très important aussi³³⁰.

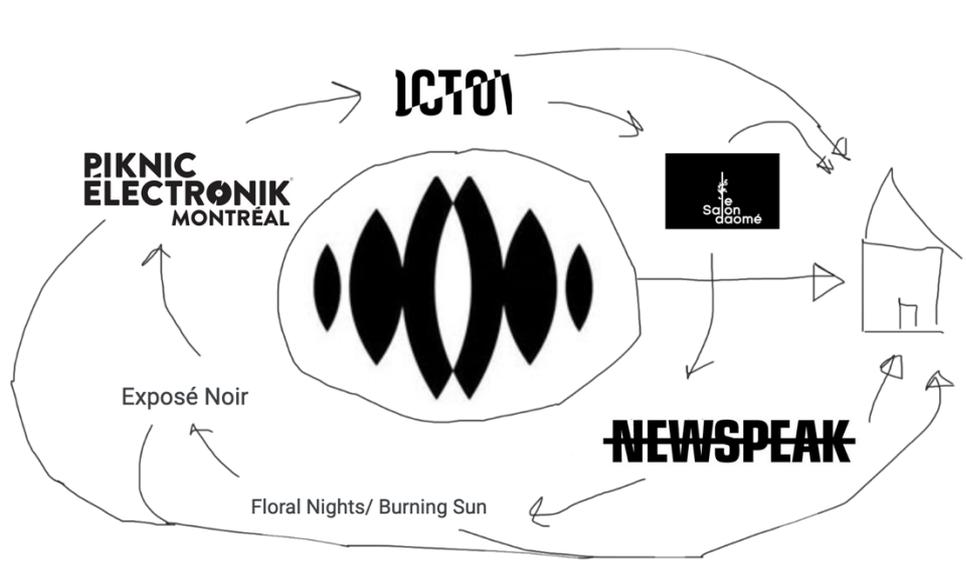


Figure 22 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par le participant T lors d'un entretien individuel semi dirigé, Automne 2020.

Les Figures 22 et 23 démontrent que les amateur-trices fréquentent autant le circuit institutionnel qu'*underground*, une pratique particulièrement répandue, confirmant qu'il y a une circulation des publics. Cependant, cette circulation ne s'applique pas à toutes les catégories d'amateur-trices, les publics occasionnels de la techno ne faisant pas partie des réseaux d'information des initiés et n'ayant pas forcément accès aux événements moins médiatisés.

³²⁹« What often links such diverse practices together, however, is an affective sense of oneself as a part of something that is alive – both in a physical and temporal sens – and woven into the cultural landscape », Bennett et Rogers, *Popular Music Scenes and Cultural Memory*, p.11.

³³⁰ Propos recueillis auprès du participant T, homme de 25 ans, DJ amateur.

Après l’exploration détaillée de la scène techno *underground* avec la Figure 20 et l’identification de pratiques individuelles (Figure 21 et Figure 22), la prochaine et dernière carte offre une représentation macro de la scène techno. La Figure 23 situe la scène techno dans un contexte plus large, celui des musiques électroniques de danse. Cette appellation et cette réflexion nous renvoient au premier chapitre du mémoire et aux différents enjeux qui entourent la définition de la techno, terme parapluie qui couvre de nombreux genres musicaux électroniques. Ici, la participante a regroupé plusieurs musiques dans la bulle bleue qui correspond à la scène techno. On voit que cette scène techno est en contact direct avec la scène industrielle et la scène trance. Comme elle l’explique :

Ce que j’essaye d’illustrer, c’est qu’il y a comme différentes bulles, scènes. Il y a la scène trance, techno industrielle, techno, house. J’aurais voulu que ça fasse comme un diagramme de Venn. Comment je vois ça au niveau social c’est qu’il y a des gens qui vont juste être dans une des bulles, y’en a qui vont être dans deux, dans trois, qui peuvent être dans les quatre en même temps. Tu peux te promener d’une à l’autre. J’ai fait la ligne entre les deux car j’aurais fait un côté noir et un côté lumineux car tu as les événements qui se passent de jour, les événements qui se passent dans les bars, plus accessibles et l’autre zone qui est plus de nuit, *underground* et dans tous les styles tu as ça³³¹.

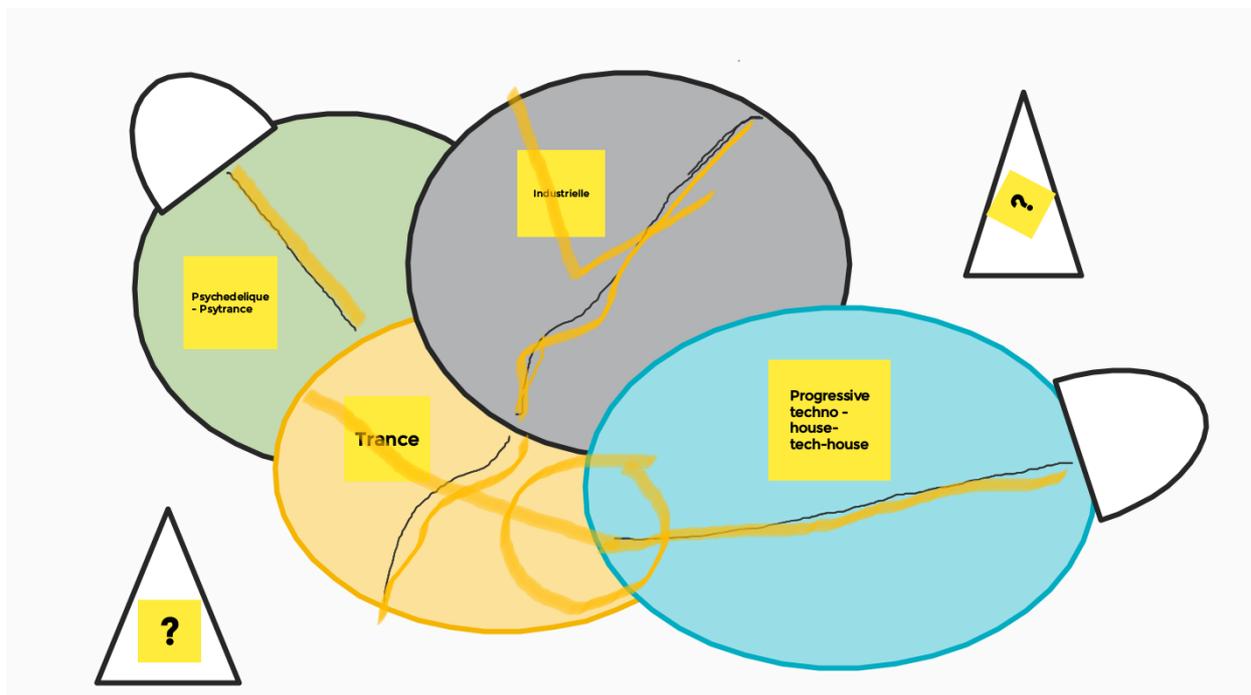


Figure 23 Cartographie de la scène techno montréalaise réalisée par la participante I lors d’un entretien individuel semi-dirigé, Automne 2020.

³³¹ Propos recueillis auprès de l’interviewée I.

Au début de ce chapitre, je me demandais quels étaient les éléments constitutifs de la scène techno montréalaise et de quelle façon on pourrait l'identifier et la cartographier. Bien qu'une scène reste en partie insaisissable, voici ce qu'on peut en retenir d'après les cartographies et cartes mentales réalisées. La scène techno montréalaise existe à travers deux circuits de diffusion³³² : institutionnel et hors-institution ou DIY. À l'intérieur de ces circuits, on trouve des espaces culturels qui forment des microcosmes. Ces espaces culturels sont définis par plusieurs éléments comme la langue, le degré de marginalisation (*mainstream/underground*) et la nature des lieux investis (institutionnel ou DIY), la programmation musicale et les dispositifs médiatiques qui la circonscrivent.

Les cartographies réalisées par les participant-es témoignent des dynamiques qui peuvent exister entre ces microcosmes, de leur dimension identitaire, notamment avec les communautés LGBTQ+, tout en mettant en lumière les pratiques individuelles et leur ancrage dans l'espace-temps que représente la scène techno montréalaise ou plutôt les scènes techno montréalaises. Car c'est bien ce que les cartes nous montrent : il existe plusieurs scènes techno à l'échelle de la ville.

Les expériences musicales et sociales sont au cœur de la conception du rapport développé avec les scènes techno montréalaises, ce qui d'une certaine façon, les unit. Cependant, il apparaît clairement que certaines de ces scènes ne font que cohabiter car elles n'ont pas de contact direct. Il est tout à fait possible que deux amateur-trices de techno montréalais-es ne se croisent jamais car leurs pratiques impliquent différents genres de musique et de lieux de diffusion, en sorte qu'ils et elles appartiennent à différentes communautés.

³³² Il n'est pas ici question de parler de circuits de production puisque ce sont les publics de la techno et non les artistes qui nous intéressent dans le cadre de ce mémoire.

Conclusion

Cette enquête sociologique, de type multidimensionnel, nous a permis d'entrevoir certaines caractéristiques fondamentales de la scène techno montréalaise qui n'avaient encore jamais été explicitées, entre autres parce que les données sur le sujet sont presque inexistantes. Partant de l'idée qu'il existe une scène techno montréalaise, j'ai finalement été confrontée à la réalité du terrain : à l'échelle de Montréal, on trouve plusieurs scènes techno, plus ou moins à proximité les unes des autres. Cette atomisation tient en partie à la polysémie du terme techno. Comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, ce terme parapluie est utilisé comme un méta-genre par les amateur-rices. Cela signifie que techno correspond à tout une panoplie de musiques électronique de danse. De cette façon, il se peut que deux personnes qui disent écouter de la techno ne fassent pas référence à la même musique et n'aient donc pas les mêmes pratiques et expériences.

Le chapitre 2 m'a permis d'approcher une définition de la techno du point de vue des amateur-trices, entre autres en exploitant le contenu des entretiens semi-dirigés. Le questionnaire m'a renseigné sur les habitudes de consommation et le profil démographique des participant-es. Ce sont principalement des hommes jeunes, hétérosexuels à l'image de ce qu'on peut observer sur le terrain. La cartographie des lieux fréquentés par les amateurs-trices de techno permet d'affirmer la présence puis l'ancrage urbains des musiques électroniques de danse et la diversité des pratiques. Les images produites par les participant-es abondent dans le même sens. En effet, la techno s'écoute dans de nombreux autres contextes, très différents les uns des autres – de la soirée en club au festival diurne. Le format des événements, du plus *underground* au plus *mainstream*, permet aussi de distinguer plusieurs types de publics. Prenant en considération plusieurs facteurs, j'ai proposé une catégorisation des publics de la scène techno en trois grands profils: les initié-es au centre, le grand public et les consommateur-rices. Grâce au processus de photo-élicitation utilisé lors des entretiens, j'ai retrouvé des éléments discursifs qui permettent d'identifier ces trois catégories.

Après avoir défini la techno et présenté les amateur-trices, il s'agissait de s'attaquer à l'expérience de la techno. Comme le Stereo occupe une place importante dans le discours des interrogé-es, il m'a semblé logique de m'arrêter sur celui-ci en tant que dispositif, comme on le ferait avec une salle de concert. Je me suis concentrée sur le cœur du dispositif : la piste de danse. Grâce à mes observations participantes, j'ai pu rendre compte de l'expérience qui est faite de la techno en contexte d'*afterhour*. Bien que je n'ai pas de formation en théorie musicale,

il m'apparaissait important de questionner ce que la techno donne à entendre dans la mesure où j'ai été surprise par la diversité des morceaux que les répondant-es ont partagés avec moi. Cela confirme encore une fois que le terme techno est utilisé de façon générique et diversifié. J'ai examiné quelques-uns des éléments caractéristiques de la techno : la répétition, le rythme, la tension/résolution (montée/descente) et l'utilisation de la voix. Ces caractéristiques ont permis de comprendre la façon dont la techno fait sens aux niveaux esthétique et perceptif pour les amateur-rices qui la consomment.

Les cartographies réalisées par les participant-es dans le dernier chapitre font apparaître des parcours individuels mais aussi des constantes. On voit que la sociabilité est au cœur des pratiques (bien qu'elle soit limitée sur la piste de danse). Dans le cas des répondant-es correspondant au profil des initié-es, leurs cartes reflètent leur mobilité et leur participation à des événements tant dans le circuit institutionnel que le circuit DIY. Même si l'un n'exclut pas l'autre, c'est principalement la musique qui guide leur choix plus que l'expérience.

Afin de poursuivre le travail entamé sur l'écosystème techno montréalais et d'en avoir un portrait complet, il faudrait maintenant s'intéresser aux artistes et à la chaîne de production de la musique techno à Montréal.

Le 27 août 2021, à quelques jours du dépôt de mon mémoire, la mairesse de Montréal Mme Valérie Plante a publiquement annoncé un plan de 600 000\$ pour poursuivre le partenariat entamé avec MTL 24/24³³³. La ville continue les travaux et les réflexions engagées autour de la vie nocturne qui ont trouvé une résonance dans l'espace public grâce à la tenue de l'événement en ligne *Montréal au sommet de la nuit, Reconquérir la vie nocturne de la métropole* les 15 et 16 juin 2021³³⁴. Cette mobilisation avait pour objectif de fédérer les différents acteurs concernés par la vie nocturne montréalaise. La subvention qui vient d'être annoncée va permettre la poursuite des consultations citoyennes ayant pour objectif final une proposition de politique de la vie nocturne. En clôture du Sommet, le cofondateur de MTL 24/24, Mathieu Grondin, affirmait sentir « un vent de changement qui souffle sur la vie nocturne

³³³ L'annonce a été diffusée depuis la boîte de nuit le Salon Daomé sur le boulevard Saint-Laurent. La vidéo est disponible sur la page Facebook de Valérie Plante, accessible au <https://www.facebook.com/322991074547262/videos/633378664716846>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

³³⁴ Programmation complète du Sommet sur le site de MTL 24/24, accessible au <https://www.mtl2424.ca/fr/montreal-au-sommet-de-la-nuit-programmation-complete/>, consulté le 1^{er} septembre 2021.

en ce moment³³⁵ ». Je souhaite que ce mémoire participe à ce vent de changement et qu'il permette à ceux et celles qui le lisent de dépasser les stéréotypes qui gravitent encore autour de la techno en 2021. Je pense que ce travail de recherche est particulièrement important car il donne une voix aux noctambules (et aux communautés marginalisées) en permettant d'ouvrir une fenêtre sur leurs pratiques, la communauté techno montréalaise n'ayant jamais été étudiée jusqu'ici. À sa petite échelle, j'espère que mon mémoire apportera une pierre à l'édifice de la connaissance de l'écosystème musical montréalais.

³³⁵ Mathieu Grondin dans « Les conclusions de l'événement Montréal au sommet de la nuit : des idées rassembleuses, accessible au https://www.projetmontreal.org/sommet_de_la_nuit, consulté le 1^{er} septembre 2021.

Bibliographie

- Albiez, Sean, « Post-soul futurama : African American cultural politics and early Detroit techno », dans Mark J Butler (dir) *Electronica, Dance and Club Music*, Farnham, Ashgate, 2012, p.446-466.
- Bara, Guillaume, *Du Jazz à la Techno*, Paris, Scali, 2007.
- Bennett, Andy et Paula Guerra, *DIY Cultures and Underground Music Scenes*, Londres, Routledge, 2018.
- Bessy, Christian, Chateauraynaud, Francis, *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*, Paris, Editions Pétra, coll. Pragmatismes, 2014.
- Bey, Hakim, *TAZ, Temporary Autonomous Zone*, Paris, L'Éclat, 1991.
- Bignante, Elisa, « The use of photo-elicitation in field research: exploring Maasai representations and use of natural resources », *EchoGéo*, vol 11, 2010, <https://journals.openedition.org/echogeo/11622>, consulté le 23 août 2021.
- Birgy, Philippe, « French Electronic Music : The Invention of a Tradition » dans *Popular Music in France from Chanson to Techno* ed. Hugh Dauncey et Steve Cannon, Farnham, Ashgate, 2003.
- Birgy, « Techno, House et musiques électroniques populaires aux États-Unis », *Revue française d'études américaines*, vol 2, n 104, 2005, p.50-62.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de minuit, 1979.
- Bourdieu, Pierre, (dir.), *La misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.
- Boutros, Alexandra et Will Straw, *Circulation and the city: essays on urban culture*, McGill-Queen's University Press, 2010.
- Brethomé, Charlet, *Danser sur de la musique techno : une analyse des rapports sociaux de domination et de la praxis rave dans les espaces technos à Montréal*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2021.
- Brewster, Bill et Frank Boughton, *Last night a dj saved my life: un siècle de musique aux platines*, Paris, Castor Astral, 2017.
- Butler, Mark Jonathan, *Electronica, Dance and Club Music*, Farnham, Ashgate, 2012
- Callon Michel, Ferrary, Michel, « Les réseaux sociaux à l'aune de la théorie de l'acteur-réseau », *Sociologies pratiques*, 2006/2 (n° 13), p. 37-44, <https://www.cairn.info/revue-sociologies-pratiques-2006-2-page-37.htm>, consulté le 30 août 2021.
- Casemajor, Nathalie et Will Straw, « La visualité des scènes: cultures urbaines et formes visuelles des paysages scéniques », *Imaginations*, 7:2, 2017.
- Chambers, Iain, *Urban Rhythms: Pop music and popular culture*, New-York, St Martins, 1985.

- Cohen, Stanley, *Folk devils and moral panics: the creation of the Mods and Rockers*, London, Routledge, 1972.
- Coulangeon, Philippe, *Sociologie des pratiques culturelles*, Paris, La Découverte, coll. Repères Sociologie, 2005.
- Descamps, Tanguy et Louis Druet, *Techno et politique, étude sur le renouveau d'une scène engagée*, Paris, L'Harmattan, Série Sociologie des arts, 2017.
- Epstein, Renaud, « Les raves ou la mise à l'épreuve *underground* de la centralité parisienne », *Mouvements*, vol 1, n 13, 2001, p.73-80.
- Epstein, Renaud, Jean Gaudillière, Irène Jami, Patricia Osganian et François Ribac, « Techno, une histoire de corps et de machines », *Mouvements*, vol 5, n 42, 2005, p.5-8.
- Esquenazi, Jean-Pierre, *Sociologie des publics*, Paris, La Découverte, 2003.
- Evil, Pierre, *Detroit Sampler*, Ollendorf & Deseins, Paris, 2014.
- Fabbri, Franco, « La chanson », dans Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 1 « Musiques du XXe siècle », Arles-Paris, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 674-702.
- Fleury, Laurent, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Fleury, Pablo, *Scènes alternatives, implication musicale collective : utopies concrètes, émancipation et communautés affinitaires*, mémoire de maîtrise, Institut des hautes études des communications sociales, Bruxelles, 2015.
- Fikentscher, Kai, *You Better Work: Underground Dance Music in New-York City*, Hanovre, University Press of New England, 2000.
- Frith, Simon, *Performing Rites: on the value of popular music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.
- Fulford-Jones, Will, « Techno », *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47221>, consulté le 20 décembre 2020.
- Galarneau, Étienne, *Innovations médiatiques et avant-garde musicale : une sociomusicologie des « musiques émergentes » à l'ère du web 2.0*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2016.
- Gallet, Bastien, *Le boucher du prince Wen-houei : enquête sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa, 2002.
- Garcia Jubete, Antonin, *L'expérience de la musique techno, sens, structure et temporalités d'un paradigme esthétique : Enquête transdisciplinaire à partir du renouveau de la fête techno parisienne*, mémoire de maîtrise, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2016.
- Garrat, Sheryl, « Let's Play House », *The Face*, n 77, Septembre 1986, p.18-23.

- Gilbert, Jeremy et Ewan Pearson, *Discographies: Dance Music, Culture, and the Politics of Sound*, Routledge, 1999.
- Girard, Johan, « Entendre ces musiques que l'on dit électroniques, » *Volume !*, vol 10, n 1, 2013, p.214-225.
- Guibert, Gérôme et Guy Bellavance, « La notion de scène, entre sociologie de », *Cahiers de recherche sociologique*, 57, 2014.
- Granjon, Fabien et Clément Combes, « La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. Le cas de jeunes amateurs », *Réseaux*, vol 6, no 145-146, 2007, p.291-334.
- Harper, Douglas, « Talking about pictures : a case for photo elicitation », *Visual Studies*, vol 17, n 1, 2002.
- Hennion, Antoine, « Une sociologie des attachements, d'une sociologie de la culture à une pragmatique de l'amateur », *Sociétés*, vol 3, n 85, 2004, p.9-24.
- Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La documentation française, Paris, 2000.
- Hermes, Joke, *Reading Women's Magazines*, Cambridge, Polity Press, 1995.
- Huber, Alison, « Mainstream as Metaphor. Imagining Dominant Culture, » dans Sarah Baker, Andy Bennet, Jodie Taylor, *Redefining Mainstream Popular Music*, New York, Routledge, 2013, p.2-13.
- Huron, David, *Sweet Anticipation : Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MIT Press, 2006.
- Inglis, David, Anna-Mari, Almila ( d.), *The Sage Handbook of cultural sociology*, Londres, Sage Publications, 2016.
- Jouvenet, Morgan, *Rap, Techno, Electro : Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Paris, La Maison des Sciences de l'homme, 2006.
- Kirchberg, Irina « Ethnographier l'écoute à l'ère du numérique. D'une étude sur les amateurs de musique de jeux-vidéo à l'analyse des "carrières d'auditeurs" » dans Philippe Le Guern (dir.) *Enquête de musique. Méthodologies de recherche à l'ère de la musimorphose*, Paris, Hermann, p. 183-203.
- Kosmicki, Guillaume, *Musiques électroniques des avant-gardes aux dancefloors*, Paris, Le mot et le reste, 2016.
- Kyrou, Ariel, *Techno rebelle, un siècle de musiques électroniques*, Paris, Denoël, 2002.
- Lawrence, Tim, « Big Business, Real Estate Determinism, and Dance Culture in New York, 1980-88 », *Journal of Popular Music Studies*, vol 23, n 3, p.288-306.
- Lizé, Wenceslas, « La réception de la musique comme activité collective. Enquête ethnographique auprès des jazzophiles de premier rang » dans A. Pecqueux et O. Roueff

- (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes de sciences sociales sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009.
- Lussier, Martin, *Vers l'installation d'un espace musical : ethnographie de la scène punk à Montréal, mémoire de maîtrise*, Université de Montréal, 2003.
- Lussier, Martin, *Les « musiques émergentes » à Montréal : devenir-ensemble et singularité*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 2008.
- Mabillon-Bonfils, Béatrice, *La musique techno: Art du vide ou socialité alternative ?*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- Mabillon-Bonfils, Béatrice, *La fête techno*, Paris, Autrement, 2004.
- Magnan, Sophie (dir.), « Enquête sur les pratiques culturelles au Québec 2014 – Faits saillants de l'Enquête », numéro spécial de Ministère de la Culture et des Communications, *Surviv : Bulletin de la recherche et de la statistique*, n° 27, mars 2016.
- Malbon, Ben, « The dancer from the dance, The musical and dancing crowds of clubbing », dans Mark J Butler (dir.) *Electronica, dance and club music*, Farnham, Ashgate, 2012.
- McLeod, Kembrew, « Genres, subgenres, sub-subgenre and more : musical and social differentiation within electronic/dance music communities », dans *Electronica, Dance and Club Music*, Farnham, Ashgate, 2012, p.290-305.
- Meichtry, Renaud, David Rossé, Joël Vacheron, *Le Rythme comme Médiation : Mouvement Techno et nouvelles technologies*, Lausanne, Université de Lausanne, 1997.
- Moore, Allan F (dir.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Pecqueux, Anthony et Olivier Roueff (dir.), *Écologie sociale de l'oreille, enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions EHESS, coll. En temps et lieu, 2009.
- Peterson, Richard A., « Le passage à des goût omnivores : notions, faits et perspectives », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, p.145-164.
- Petiau, Anne, « L'enracinement social de la musique techno », *Sociétés*, vol 2, n 72, 2001, p.77-89.
- Petiau, Anne, « Marginalité et musiques électroniques », *Agora débats/jeunesses*, n 42, 2006, p.128-139.
- Prior, Nick, « Musiques populaires en régime numérique, acteurs, équipements, styles et pratiques », *Réseaux*, vol2, n°172, 2012, p.66-90.
- Queudrus, Sandy, *Un maquis techno : modes d'engagement et pratiques sociales dans la free-party*, Guichen, Éditions Mélanie Seteun, Collection Musique et société, 2004.
- Racine, Etienne, *Le phénomène techno : clubs, raves, free parties*, Paris, Imago, 2002.
- Raphael, Richard, *Histoire des DJs*, Paris, Camion Blanc, 2009.

- Reynolds, Simon, *Generation Ecstasy: Into The World of Techno and Rave Culture*, New-York, Routledge, 1999.
- Ribac, François, « Sociologie de la techno, Du rock à la techno, Un entretien avec Simon Frith », *Mouvements*, vol 5, n 42, 2005, p.81
- Ross, Stephen, *Youth culture and the Post-War British Novel: From Teddy Boys to Trainspotting*,
- Rouget, Gilbert, *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.
- Rouleau, Héloïse, *Nouvel essor du rap québécois : développement numérique d'une culture en marge de l'industrie*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2019.
- SACEM, *Les musiques électroniques en France*, accessible au https://societe.sacem.fr/actuimg/fr/live/v4/La-Sacem/Ressources_presse/Etudes/Etude_Les_Musiques_Electroniques_en_France.pdf, consulté le 16 septembre 2019.
- Sayeux, Anne-Sophie, « Le corps-oreille des musiques électroniques, une approche anthropologique sensuelle », *Communications*, n 86, 2010, p.229-246.
- Seca, Jean-Marie, et Bertrand Voisin, « Éléments pour une appréhension structurale et socio-historique de la représentation sociale de la musique dans les courants techno et punk », *Volume !*, vol.3, n°1, 2004.
- Sevin, Jean-Christophe, « L'implémentation des musiques électronique de danse et leurs agencements collectifs », dans Talia Bachir-Loopuyt, Sara Iglesias, Anna Langenbruch, gesa zur Nieden (dirs), *Musiques – contextes – savoirs. Perspectives interdisciplinaires sur la musique*, Peter Lang, 2012.
- Sevin, Jean-Christophe, « L'épreuve du dancefloor, une approche des free parties », *Sociétés*, vol 3, n 85, 2004, p.47-61.
- Shapiro, Peter, *Modulations, Une histoire de la musique électronique*, Paris, Allia, 2004.
- Silcotte, Mireille, *Rave America: New School Dancescapes*, Toronto, ECW Press, 1999.
- Small, Christopher, *Musiquer, le sens de l'expérience musicale*, traduit de l'anglais par Jedediah Sklower, Editions Philharmonie de Paris, collection La rue musicale, 2019.
- Sorlin, Pierre, *Introduction à une sociologie du cinéma*, Paris, Klincksieck, 2015.
- St John, Graham (éd), *Rave Culture and Religion*, Londres, Routledge, 2004.
- Stahl, Geoff, « It's like Canada reduced: setting the scene in Montreal », dans Andy Bennet et Keith Kahn-Harris (dir), *After subculture: critical studies in contemporary youth culture*, Houndmills et New-York, Palgrave Macmillan, 1996.
- Straw, Will, « Systems of Articulation, Logics Of Change: Communities And Scenes In Popular Music », *Cultural Studies*, vol.5, n 3, 1991, p.368-388.

- Straw, Will, « Cultural scenes », *Society and Leisure*, vol. 27, no 2, Presse de l'Université du Québec, 2005, p.412-420.
- Straw, Will, Gwiazdzinski, Luc, « Habiter (la nuit)/Inhabiting (the night) », *Intermédialités*, n° 26, 2015.
- Straw, Will, *Formes urbaines : circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal*, Montréal, Les éditions Esse, 2014.
- Straw, Will, « Visibility and conviviality in music scenes », dans Andy Bennett, Paula Guerra, *DIY Cultures and Underground Music Scenes*, Londres, Routledge, 2018, p.21-30.
- Terrein, Isabelle, « La scène techno berlinoise, entre authenticité et rentabilité », *Allemagne d'aujourd'hui*, n°221, p.213.
- Thomas, Anthony, « The House The Kids Built: The Gay Black Imprint on American Dance Music », *Out/Look*, 1989.
- Thornton, Sarah, *Club cultures : Music, Media and Subcultural Capital*, Middleton, Wesleyan University Press, 1996.
- Torvanger Solberg, Ragnhild, « Waiting for the Bass to Drop, Correlations Between Intense Emotional Experiences and Production Techniques in Build-up and Drop Sections of Electronic Dance Music », *Dancecult : Journal of Electronic Dance Music Culture*, vol 6, n 1, 2014.
- Trottier, Danick, *Le classique fait pop, pluralité musicale et décloisonnement des genres*, Montréal, XYZ, 2021.
- Turbé, Sophie, « Observer les déplacements dans la construction des scènes locales, le cas de la musique *metal* en France », *Cahiers de recherche sociologique*, n°57, Automne 2014, p.97-113.
- Vaudrin, Marie-Claude, *La musique techno ou le retour de Dionysos je rave, tu raves, nous rêvons*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- Voirol, Olivier, *Visibilité et invisibilité : une introduction*, *Réseaux*, n°129-130, 2005.
- Watson, Kevin, *IMS Business Report 2019: an annual study of the electronic music industry*, Ibiza, 2019.
- Whiteley, Sheila, « Contre-cultures : musiques, théorie et scènes », *Volume !* vol 9, n°1, 2012.
- Wilson, Brian, *Fight, Flight or chill: Subcultures, Youth and Rave Into the Twenty-First Century*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2006.

Médiagraphie

- Boles, Benjamin, « How Toronto's Electronic Community Fought the City's Rave Ban and Won », *Vice*, Juillet 2017. Accessible au <https://www.vice.com/en/article/d7j5nw/toronto-rave-ban-idance-rally-feature>, consulté le 31 août 2021.
- Bossavie, Brice, « L'électro à la conquête du rap français », *Rap, comment l'électro est entrée dans le game*, Libération du samedi 10 et dimanche 11 octobre 2020.
- Cournoyer, Nicolas et Martin Roy, « Vivre dans la nuit... et dans l'erreur ! », *La Presse*, 23 janvier 2015, accessible au https://plus.lapresse.ca/screens/23ac4f68-04a5-41c7-a2c5-9cd61260656a_7C_0.html, consulté le 31 août 2021.
- Crisp, Wil, « Austerity, gentrification and big tunes : why illegal raves are flourishing », *The Guardian*, 5 Février 2020, <https://www.theguardian.com/music/2020/feb/05/austerity-gentrification-and-big-tunes-why-illegal-raves-are-flourishing>, consulté le 29 août 2021.
- France24, « Une dizaine d'interpellations et plusieurs blessés lors de l'évacuation d'une rave party à Redon », *France24*, 19 juin 2021, <https://www.france24.com/fr/france/20210619-rave-party-ill%C3%A9gale-%C3%A0-redon-cinq-gendarmes-bless%C3%A9s-un-jeune-homme-a-perdu-une-main>, consulté le 29 août 2021.
- Gueguen, Jean, À voir : Juan Atkins a joué un live de son projet Cybotron lors du défilé Louis Vuitton à Paris, *Trax Magazine*, accessible au <https://www.traxmag.com/juan-atkins-cybotron-defile-louis-vuitton-fashion-week-paris-2020/>, consulté le 20 août 2021.
- Normandin, Pierre-André, « La Société du 375^e de Montréal retourne 16 millions », *La Presse*, 4 mai 2018, accessible au <https://www.lapresse.ca/actualites/grand-montreal/201805/04/01-5173176-la-societe-du-375e-de-montreal-retourne-16-millions.php>, consulté le 12 août 2021.
- Tardif, Dominic, « Katacombes ferme, mais l'« underground » de meurt pas », *Le Devoir*, 28 décembre 2019, accessible au <https://www.ledevoir.com/culture/musique/569776/katacombes-ferme-mais-l-i-underground-i-ne-meurt-pas>, consulté le 31 août 2021.
- Thommeret, Esther, « Igloofest 2021 dans son jardin », *Quartier Libre*, 13 février 2021, accessible au <https://quartierlibre.ca/igloofest-2021-dans-son-jardin/>, consulté le 25 avril 2021.
- Walcott, Rinaldo, « Everyone has the right to party », *The Globe and Mail*, 26 juillet 2000, accessible au <https://www.theglobeandmail.com/opinion/everyone-has-the-right-to-party/article768982/>, consulté le 31 août 2021.
- White, Sandy, « Opinion : Local bars face unfair competition from festivals like Igloofest », *Montreal Gazette*, 19 janvier 2015, accessible au <https://montrealgazette.com/news/local-news/opinion-local-bars-face-unfair-competition-from-festivals-like-igloofest>, consulté le 21 juin 2021.

Webographie

- Ableton Live, accessible au <https://learningmusic.ableton.com/fr/make-beats/tempo-and-genre.html>, consulté le 20 août 2021
- C2 Montréal, accessible au <https://www.c2montreal.com/fr/>, consulté le 2 septembre 2021.
- Compétence Culture, accessible au <https://competenceculture.ca/>, consulté le 31 août 2021.
- Discogs, accessible au <https://www.discogs.com/>, consulté le 31 août 2021.
- DJ Mag, Accessible au <https://djmag.com/>, consulté le 29 août 2021.
- Igloofest, accessible au <https://igloofest.ca/>, consulté le 20 août 2021.
- Ishkur's Music Guide, accessible au <https://music.ishkur.com/>, consulté le 2 septembre 2021.
- Laurent Garnier, Victoires de la Musique 98, accessible au <https://www.youtube.com/watch?v=WRgMbZZyBqg>, consulté le 1^{er} septembre 2021.
- Mes Enceintes Font Défaut, accessible au <https://www.mesenceintesfontdefaut.com/>, consulté le 10 juillet 2021.
- Piknic Electronik, accessible au <https://piknicelectronik.com/montreal/partenaires/>, consulté le 13 août 2021.
- Techno, accessible au <https://fr.wikipedia.org/wiki/Techno>, consulté le 20 août 2021.
- Technopol, site web accessible au <http://www.technopol.net/>, consulté le 1er septembre 2021.
- Techno parade, site web accessible au <http://www.technoparade.fr/>, consulté le 1^{er} septembre 2021.
- Trax Mag Accessible au <https://www.traxmag.com/>, consulté le 29 août 2021.
- MTL 24/24, Diagnostic des loisirs nocturnes Montréalais, accessible au https://www.mtl2424.ca/wp-content/uploads/2020/02/04.2_1-Src-DIAGNOSTIC-DES-LOISIRS-NOCTURNES-MONTRE%CC%81ALAIS-MTL2424.pdf, 7 juin 2019, consulté le 2 septembre 2021.
- Rapport annuel du RÉMI 2019, accessible au http://remi.qc.ca/remi.qc.ca/wp-content/uploads/2020/05/RA2019-20_REMI_MEP_FIN_web-1.pdf, consulté le 12 août 2021.
- Règlement modifiant le règlement d'urbanisme de l'Arrondissement Ville-Marie (01-182), afin d'ajouter des dispositions relatives à la définition et au contingentement des salles de danse de fin de nuit, séance du 4 novembre 2003, accessible au <http://ville.montreal.qc.ca/sel/sypre-consultation/afficherpdf?idDoc=22144&typeDoc=1>, consulté le 12 août 2021.
- SMAQ, accessible au <https://lessmaq.ca/>, consulté le 2 septembre 2021.

United We Stream, accessible au <https://www.arte.tv/fr/videos/RC-019297/united-we-stream/>
consulté le 1er septembre 2021.

Annexes

Annexe 1 - Questionnaire en ligne partagé dans des groupes Facebook ciblés

1. Habitudes d'écoute

1.1 Vous écoutez de la techno

- Tous les jours
- Plusieurs fois par semaine
- Quelques fois par mois
- Quelques fois par an
- Moins d'une fois par an

1.2 Lorsque vous écoutez de la techno vous y passez

- Moins d'une heure
- Entre une heure et trois heures
- Plus que trois heures

1.3 Où écoutez-vous la techno ?

- Chez vous
- En déplacement (voiture, transports en commun, etc.)
- En club
- En rave
- En soirées alternatives
- En festival
- Au gymnase
- Autre

1.4 Quand avez-vous commencé à écouter de la techno ?

- Entre 1980 et 1990
- Entre 1991 et 2000
- Entre 2001 et 2010
- Entre 2011 et 2019

1.5 Par quels moyens avez-vous été mis-e en contact avec la techno ?

- Environnement familial
- Ami-es
- Médias (radio, télévision, Internet)

2. Habitudes de consommation de la musique

2.1 Quel budget consacrez-vous à la techno (achat de billet, de musique, merchandising, voyage) par mois, en moyenne ?

- 0-50\$
- 51-100\$
- 101-150\$
- Plus de 150\$

2.2 En moyenne, combien de fois par moi participez-vous à des événements techno ?

- 0-2 fois
- 3-5 fois
- Plus que 5 fois

2.3 Sélectionnez le niveau d'importances des critères qui motivent vos choix de sorties

	Très important	Important	Peu important	Pas du tout important
Le line-up				
L'ambiance				
Le lieu				
Vos ami-es / sociabilité				
Le prix				

2.4 Nommez les endroits que vous avez l'habitude de fréquenter pour écouter de la techno à Montréal (cinq maximum)

2.5 Quels moyens privilégiez-vous pour écouter la techno ?

- La radio
- Les plateformes de streaming gratuites (YouTube, SoundCloud, Mixcloud, etc.)

- Applications ou services payants (SoundCloud, Mixcloud, Spotify, iTunes, Beatport, etc.)
- Disquaires/magasins de vente
- Autre

2.6 Par quel moyen principal vous tenez-vous informé-e de l'actualité de la scène techno ?

- Presse écrite spécialisée (publications papier de Mixmag, Trax Magazine, DJ Mag, etc.)
- Réseaux sociaux (pages d'artistes, de labels, d'évènements, de lieux, etc.)
- Sites spécialisés (du type Resident Advisor, Xlr8r, Gigatools, etc.)
- Contacts personnels

2.7 Diriez-vous qu'il existe une communauté techno à Montréal ?

Sur une échelle de 1 à 5, 1 étant pas du tout d'accord et 5 tout à fait d'accord.

2.9 Si oui, selon vous, quelles sont les valeurs qui fédèrent cette communauté ? (des mots clés peuvent suffire)

2.10 Postez ci-dessous un lien vers une image ou photographie qui selon vous, est représentative de la scène techno montréalaise

3. Pratiques musicales

3.1 Pratiquez-vous le DJing (mixez-vous) ?

- Oui, de manière professionnelle (votre pratique génère des revenus)
- Oui, de manière amateur en public (pas de revenus générés)
- Oui, de manière amateur en privé

3.2 Avez-vous une formation musicale ?

- Oui
- Non

3.3 Pratiquez-vous un instrument ?

- Oui, de manière professionnelle (votre pratique génère des revenus)
- Oui, de manière amateur (pas de revenus générés)
- Non

3.4 Si oui, de quel instrument s'agit-il ?

3.5 Composez-vous/produisez-vous de la musique assistée par ordinateur ?

- Oui, de manière professionnelle (votre pratique est source de revenus)
- Oui, de manière amateur
- Non

3.6 Travaillez-vous dans le milieu nocturne ?

- Artiste, DJ, VJ, technicien de son, etc.
- Barmaid / barman, vestiaire, sécurité (service à la clientèle)
- Promoteur.trice
- Organisateur.trice d'événement
- Propriétaire de lieux (bar, club, etc.)
- Autre

4. Autres pratiques culturelles

4.1 Quel(s) autre(s) genre(s) de musique écoutez-vous au moins une fois par semaine (trois choix maximum) ?

- Pop
- Rock (soft, metal, punk)
- Classique, opéra
- Chanson francophone
- Jazz, blues
- Rap, hip-hop
- Musique du monde, traditionnelle
- Folk, indie
- Aucun des genres cités ici
- Autre

4.2 Quelles sont les institutions culturelles que vous avez l'habitude de fréquenter ?

- Bibliothèque
- Musée
- Cinéma

- Salle de concert
- Galeries indépendantes
- Théâtre
- Aucune de ces propositions
- Autre

4.3 À quelle fréquence fréquentez-vous ces institutions ?

5. Renseignements personnels

5.1 Vous êtes :

- Une femme
- Un homme
- Non-binaire
- Transgenre

5.2 Quelle est votre orientation sexuelle ?

- Homosexuelle
- Bisexuelle
- Hétérosexuelle
- Je ne souhaite pas répondre
- Autre

5.3 Quel âge avez-vous ?

5.4 Langue parlée le plus couramment à la maison

- Anglais
- Français

5.5 Quel type d'emploi occupez-vous ?

- Manœuvre, commis, employé.e de bureau (caissier.ère, commis, secrétaire, coiffeur.se, etc.)
- Technicien.ne, travailleur/travailleuse spécialisé.e (policièr.e, ouvrier.ère, électricien.ne, etc.)
- Professionnel (archéologue, architecte, avocat.e, banquière.e, biologiste, comptable, etc.)

- Cadre, travailleur/travailleuse autonome, propriétaire d'entreprise, etc.
- Aux études
- Inactif/inactive
- Autre

5.6 Où résidez-vous ?

- Île de Montréal
- Banlieue de Montréal

5.7 Commentaires, questions ?

5.8 Nom et prénom (pour entretiens individuels uniquement)

Annexe 2 – Guide d’entretien

1. Peux-tu te présenter : pays de naissance, citoyenneté, âge, diplômes, travail, lieu de vie...

Construction du goût

2. On va commencer par écouter des extraits de morceaux que tu as sélectionné. Est-ce que tu peux, pour chacun, m’expliquer pourquoi tu l’as choisi ?

3. Ta définition de la techno ? Qu’est-ce qui en est et qu’est-ce qui n’en est pas ?

4. Raconte-moi ton premier contact avec la musique techno. Comment décrirais-tu ton expérience ? Ton ressenti ?

5. Est-ce que tu penses que tes goûts musicaux ont évolué depuis ce premier contact ? Si oui, comment ? Est-ce qu’il y a eu des étapes, des périodes que tu arrives à identifier ?

6. Quels genres de techno tu aimes ? Lesquels tu n’apprécies pas ? Est-ce que tu saurais dire pourquoi ?

7. Qu’est-ce que ça représente la musique techno pour toi ? Et dans ta vie ?

Pratiques

8. Quand écoutes-tu de la techno ?

9. Que recherches-tu quand tu vas écouter de la techno ? Quel lieu ? pourquoi ?

10. Comment trouves-tu la musique que tu écoutes ?

11. Quelles sont tes habitudes de consommation ?

12. Peux-tu me raconter une soirée techno « type » ou comme tu as l’habitude de les vivre ? Ta meilleure expérience ?

13. As-tu déjà eu des mauvaises expériences en soirées techno ? Peux-tu me raconter et m’expliquer pourquoi ?

14. Est-ce qu’une scène/communauté techno montréalaise existe ? Comment la définirais-tu ? Comment décrirais-tu la scène ?

15. D’après toi quelles sont les particularités de la scène techno montréalaise ?

16. Est-ce que tu as voyagé dans le but d’être en contact avec cette musique-là ? / Contact avec la musique techno à l’étranger...différences, convergences.

Appartenance

17. Est-ce que tu te considères comme un membre de la scène techno montréalaise ?

Quelles sont ses limites ?

18. Quelles sont les valeurs qu’il faut partager avec toi

19. D'après toi, qu'est-ce qui fait en sorte qu'on appartient à la scène techno ou pas ? Est-ce qu'il y a des règles à respecter pour pouvoir en faire partie ? Lesquelles ?

20. Je vais te montrer plusieurs photographies et j'aimerais que tu les commentes, y'a pas de bonne ou mauvaise réponse, c'est juste pour savoir ce que ça t'évoque.

Annexe 3 – Liste des événements 2019-2020 auxquels j’ai assisté pour les observations participantes et non participantes

Date	Nom de l’événement	Organisateur(s)	Lieu
29 février 2020	Vault : Unlocked Festival	Non/Being, Cyberia, Also Cool, Interzone, 3MEH, Coolground, Sweatbox, and N10AS Radio	Entrepôts Dominions
14 février 2020	RawMoments	RawMoments	Durocher
7 février 2020	OCTOV w/ Randomer, Kris Tin, Mickael & Matthias Roper	OCTOV	Entrepôts Dominions
6 février	Mézigue, Kesa, Møktar After Igloofest au Newspeak	Newspeak, Igloofest, The Ants	Newspeak
31 janvier 2021	Arder X Kr!z: Techno to take you into space.	Arder, Ground Factory Records et Mickael	Durocher
24 janvier 2020	Tech Me Out 5	Tech Me Out, Axyom, Rawman, Urubu, Okin, Rig Thrall, Finf, Conrad Konrad	Durocher
2 janvier 2020	Day 1 Chus & Ceballos (All Night Long)	Stereo	Stereo
21 décembre 2019	Rødhåd / Drumcell / Mike Laz	Stereo	Stereo
20 octobre 2019	Mr. G (Live) / Anthony Parasole / Ostrich	Stereo	Stereo
12 octobre 2019	Paolo Rocco b2b Pyjinman	Stereo	Stereo

1er septembre 2019	Expos Noir, Rebekah	Exposé Noir, Alpaka Productions, ECHOisONE, Inner Circle Montréal, Arder	Entrepôts Dominions
30 août 2019	AIROD, OCTOV MEG Montréal	MEG Festival, OCTOV	SAT
2 août 2019	Illusion Festival 2019	Illusion	Centre de Plein air Val Chester
30 juin 2019	Piknic Electronik MTL #7 : Chus + Ceballos / Octo Octa	Piknic Electronik	Parc Jean-Drapeau
16 mai 2019	In The booth	Salon Daomé	Salon Daomé

Annexe 4 - Images utilisées pour la photo élicitation



1.Photo qui représente la frange commerciale de la techno³³⁶



2.Photo qui représente la scène psy trance

³³⁶ Image libre de droit.

³³⁷ Crédits photo Shoot your Shot Photography, droits réservés.



3.Photo de Juan Atkins, Derrick May et Kevin Saunderson, « The Belleville Three » considérés comme les pionniers de la techno de Détroit³³⁸.



4.Photo qui représente un *raver* anglais (années 1990)³³⁹

³³⁸ Image accessible sur la page Facebook de The Belleville Three, <https://www.facebook.com/BellevilleThree>, consultée le 20 novembre 2021, droits réservés.

³³⁹ Image accessible sur le site All That's Interesting, <https://allthatsinteresting.com/90s-raves#3>, consulté le 20 novembre 2021, droits réservés.



5.Photo qui représente un type de matériel de DJ³⁴⁰



6.Photo de la queue pour entrer au Berghain à Berlin³⁴¹

³⁴⁰ Image accessible au <https://www.fiverr.com/nath991/manage-dj-system-in-event-or-party>, consulté le 20 novembre 2021, droits réservés.

³⁴¹ Crédit photo Michael Huebner, image accessible au <https://www.bz-berlin.de/bz-english-edition/why-berghain-in-berlin-attracts-thousands-every-weekend-party>, consulté le 20 novembre 2021, droits réservés.



7.Photo du Stereo³⁴²



8. Image du logo Underground Resistance³⁴³

³⁴² Accessible sur une page Facebook non-officielle, club-zone.com, droits réservés.

³⁴³ Accessible sur Wikipédia, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Underground_resistance.jpg, consulté le 20 novembre 2021, droits réservés.



9. Photographie du Piknic Electronik³⁴⁴



10. Photo de Martin Garrix, DJ EDM³⁴⁵

³⁴⁴ Courtoisie Piknic Electronik, crédits photo Toshimi Jan Muniz, droits réservés.

³⁴⁵ Crédits photo Drew Ressler, droits réservés.

Annexe 5 – Corpus musical détaillé

Artiste	Titre	Pays	Année	Lien d'écoute
Dusty Kid	Kore	Allemagne	2008	https://www.youtube.com/watch?v=E81RFD1uTLk
Sinfol & Octual	Pale Blue Dot	Pays-Bas	2016	https://www.youtube.com/watch?v=0aY0SP05Ggs
Sunbeam	Outside World	Allemagne	1994	https://www.youtube.com/watch?v=GkXOpJU5CV0
Âme	REJ	Allemagne	2005	https://youtu.be/JgBLAA7eCC0
London Grammar	Hell to the liars (Kolsch remix)	Grande-Bretagne	2017	https://www.youtube.com/watch?v=RcblXDgI_Xk
Overloud, MC Flodzi	The next level	Canada (Québec)	2020	https://www.youtube.com/watch?v=_1yoUdzBvMw
999999999	Love 4 rave	Italie	2018	https://www.youtube.com/watch?v=LUZYejJgxJQ
AERT	Allodoxaphobia	Pays-Bas	2019	https://www.youtube.com/watch?v=pFb9Pj9ZhZI
Amélie Lens	Drift	Belgique	2017	https://www.youtube.com/watch?v=l-vSl7BuxGs
Dorian Gray	Neo Seoul	Colombie	2019	https://youtu.be/4DvVId_lqk4
Hot Chip	Flutes (Sasha remix)	Grande-Bretagne	2012	https://www.youtube.com/watch?v=bZtgsUHdwP4
Jeff Mills	The Bells	USA	1995	https://www.youtube.com/watch?v=bZtgsUHdwP4
KORVN	Empty Shell	Canada	2020	https://soundcloud.com/korvn/empty-shell?in=korvn/sets/productions
OTTA	Silence is oppression	France	2020	https://www.youtube.com/watch?v=ebPlWIKNHbQ

S Y L A, INOCENT	Distant signal	Canada (Québec)	2020	https://soundcloud.com/syla-music/s-y-l-a-inocent-distant-signal
Ben Klock	Subzero	Allemagne	2009	https://www.youtube.com/watch?v=5IrHzrg4qdQ
KAS:ST	Road To Nowhere	France	2018	https://www.youtube.com/watch?v=qIY9boEt1uM
Schacke	Kisloty People	Russie	2019	https://www.youtube.com/watch?v=FundLhlUgk
Laurent Garnier	Crispy Bacon	France	1997	https://www.youtube.com/watch?v=4jEsu51QHtY
Len Faki & Roman Poncet	Asua	Allemagne	2014	https://www.youtube.com/watch?v=h1wn3H2tL2o
Hell Driver	Orbit Zéro	France	2020	https://www.youtube.com/watch?v=YysTAGP5GJA
Paula Temple, EOMAC	Kralle	Irlande	2018	https://www.youtube.com/watch?v=05O7arfAjo4
PVS	Fuckin society	Italie	2013	https://youtu.be/nPEO8FrYuy4
Robert Hood/Floor plan	Never Grow Old	USA	2014	https://www.youtube.com/watch?v=rdH1InuXVP8
Roberto Capuano	Vertigo	Suède	2013	https://youtu.be/JTev3R73P3Q
Sébastien Léger	Lanarka	Pays-Bas	2019	https://www.youtube.com/watch?v=-2qWVnT5Jok
SRVD	The Yard Man	Grande- Bretagne	2019	https://www.youtube.com/watch?v=AdVHK2eJfNs
Terrence Fixmer	Electrostatic	Allemagne	1999	https://youtu.be/MUG8BdlH3OQ
VTSS	Atlantyda	Allemagne	2019	https://www.youtube.com/watch?v=OO8jN9rhfjA

Emmanuel	Cargo	Allemagne	2015	https://www.youtube.com/watch?v=RM1UxmgdPaM
Reeko	Dystopic Futures	Espagne	2011	https://www.youtube.com/watch?v=f4EaQXc8-JY

Annexe 6 – Définition de la techno sur Discogs

« Techno is a genre of electronic dance music (EDM) that is predominantly characterized by a repetitive four on the floor beat which is generally produced for use in a continuous DJ set. The central rhythm is often in common time, while the tempo typically varies between 120 and 150 beats per minute (bpm). Artists may use electronic instruments such as drum machines, sequencers, and synthesizers, as well as digital audio workstations.

The first proto-Techno/Electro release was Cybotron's 'Alleys Of Your Mind' in 1981. That same year, a group by the name of 'A Number Of Names' released another important and influential song called 'Sharivari'. While both of those songs aren't pure Techno, they are the roots of the sound and a very important part of the history.

The term Techno (specifically relating to the music genre) was first used on the 1984 EP by Cybotron called 'Techno City'. It was also used on the 1988 compilation 'Techno! The New Dance Sound Of Detroit'. Juan Atkins, one half of Cybotron, was the first person to use the term to specifically describe the regional dance sound of Detroit. Atkins and the other purveyors of the sound - Derrick May, Kevin Saunderson, and Eddie Fowlkes - comprise what is known as 'The First Wave' (pre-1988).

Other notable early artists are Blake Baxter, James Pennington, and Anthony Shakir. The second wave of Techno artists, from 1988 onward, notably consisted of Jeff Mills, Mike Banks (of Underground Resistance), Carl Craig, Richie Hawtin, Rob Hood, Dave Angel, Kenny Larkin, Dan Bell, Drexciya, Stacey Pullen, Orlando Voorn, Kelli Hand, and Octave One (to name just a few).

Being a large and globally popular style of music, there are now many subgenres of techno, which often have their own Discogs tags. Use of these as opposed to simply 'techno' will bring further specificity to entries and prevent overpopulation of techno itself as a tag. »

- Related Styles
- [Acid Techno](#)
 - [Ambient Techno](#)
 - [Bleep Techno](#)
 - [Detroit Techno](#)
 - [Deep Techno](#)

- [Dub Techno](#)
- [Freetekno](#)
- [Ghettotech](#)
- [Hard Techno](#)
- [Hard Techno](#)
- [Industrial Techno](#)
- [Minimal Techno](#)
- [Nerdcore Techno](#)
- [Schranz](#)
- [Tech House](#)
- [Wonky Techno](#)

Related Genres

- [Electronic](#)

Annexe 7 – Liste des 108 styles de musiques électroniques catégorisés sur Discogs

Electro

Kwalto

Trance

Downtempo

Leftfield

Tech House

Gabber

IDM

Drum and Bass

Abstract

Acid

Breakbeat

Breaks

Euro House

Garage House

Hard Trance

Illbient

Progressive House

Progressive Trance

Tribal

Tribal House

Future Jazz

Minimal

Jazzdance

Acid Jazz

New Beat

Modern Classical

Hip Hop

Italo-Disco

Hi NRG

EBM

Breakcore

Psy-Trance
Hip-House
Broken Beat
New Age
Italodance
Makina
Musique Concrète
Power Electronics
Speed Garage
Dubstep
Jumpstyle
Drone
Dark Ambient
Berlin-School
Minimal Techno
Schranz
Hard Techno
Ghettotech
With House
Beatdown
Hardcore
Electroclash
Disco Polo
Goa Trance
Industrial
Jungle
Dance-pop
Nerdcore Techno
Synth-pop
Deep Techno
Freestyle
Speedcore
Bass Music
Grime

Favela Funk
Instrumental
Turntablism
Trip Hop
Chiptune
Experimental
Vaporwave
Dub
Euro-Disco
Eurodance
Hard House
Glitch Hop
Dub Techno
Glitch
Skweee
Ghetto House
Ghetto
UK Funky
Ballroom
Juke
Doomcore
Donk
Big Beat
UK Garage
Noise
Eurobeat
Latin
Future Bass
Bassline
Ambient
Outsider House
Future Garage
Tropical House
Balearic House

House Tekno

Techno

Hardstyle

Hyper Techno