

Université de Montréal

**Verbaliser l'indicible :
une étude de l'expérience de la « *vibe* » dans
la scène *underground-house* de Montréal**

par
Méralie Murray-Hall

Département d'anthropologie
Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des Arts et Sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise scientifique
en anthropologie

août 2014

© Méralie Murray-Hall, 2014

Résumé

Ce mémoire propose une analyse du discours et de l'expérience corporelle des adeptes de la scène musicale électronique *underground-house* de Montréal. Il cherche à contribuer au champ des études sur les formations culturelles expressives contemporaines sur deux axes. Sur le plan méthodologique, cette recherche illustre la portée de l'entretien d'explicitation lorsqu'il s'agit d'accompagner la mise en mots d'impressions sensorielles, d'émotions, de pensées ou d'actions. Combinée à une démarche immersive de longue haleine sur le terrain, cette méthode innovante développée par le chercheur Pierre Vermersch (1994) s'avère ici un outil rigoureux donnant accès à la mémoire incarnée des sujets, laquelle regorge d'informations d'une étonnante précision. Sur le plan ethnographique, cette étude s'intéresse aux nouveaux espaces de solidarité et d'expression balisant l'expérience des Québécois de parents haïtiens issus des classes moyenne et moyenne élevée. Les résultats de cette recherche démontrent, en premier lieu, que l'expérience de la « *vibe* », expression idiomatique largement utilisée par les acteurs, constitue la clé de voûte maintenant la cohésion entre les représentations, les croyances et les activités corporelles des participants. En deuxième lieu, la scène *underground-house* se présenterait comme l'expression d'une nouvelle contre-culture en établissant une distance critique avec, d'une part, la « culture *hip hop* » commerciale et sa représentation médiatique « ghettoisée » et, d'autre part, l'espace culturel dominant en promouvant une expérience de corps et d'esprit subversive. Cet espace de transmission et de communion inédit propose des modèles de sociabilités nouveaux qui contribuent de manière inusuelle au dialogue interculturel urbain montréalais.

Mots-clés : scènes musicales, *vibe*, musique électronique, Québécois d'origine haïtienne, entretien d'explicitation, expérience corporelle, méthodologie immersive, spiritualité, réflexivité

Abstract

This thesis examines the discourses and embodied experiences of participants from the underground electronic house music scene in Montreal. In this empirical study, I aim to provide a twofold contribution to the field of studies on contemporary expressive cultural formations. First, on the methodological standpoint, this research illustrates the scope of the « explicitation » interview—a method of retrospective introspection developed by French researcher Pierre Vermersch (1994)—in assisting informants in the process of putting sensory impressions, emotions, thoughts or actions into words. Combined with a long-term immersive approach in the field, I argue that this innovative method proved to be a rigorous tool, which allowed participants to access and verbalize embodied memories with unprecedented accuracy. Second, this ethnographic study sheds light on new social spaces of solidarity and expression created by middle and upper middle class Quebecers of Haitian origin. The results of this research show, firstly, that the "vibe"—an idiomatic expression widely used by the househeads to qualify their experience—is a conceptual cornerstone that maintains cohesion between the representations, beliefs and bodily practices of the participants. Secondly, the study demonstrates that this cultural formation stands as a new expression of counter-cultural space, which establishes a critical distance from both the commercialised "hip hop culture" as well as the dominant (mainstream) cultural space by promoting a subversive bodily and spiritual experience. This unique site of transmission and communion creates new models of sociability and contributes in an unusual way to the intercultural urban dialogue in Montreal.

Key words : musical scenes, vibe, electronic music, Quebecers of Haitian origin, explicitation interview, bodily experience, immersive methodology, spirituality, reflexivity

Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iii
Table des matières.....	iv
Liste des tableaux.....	vii
Remerciements	viii
Introduction	1
1. Chapitre I : Problématique	9
1.1. Qu'est-ce que la <i>dance music</i> ?	9
1.1.1. Une empreinte afro-américaine : le continuum du <i>jook joint</i>	10
1.1.2. Le <i>disco</i>	12
1.1.3. Émergence du <i>house</i>	15
1.1.4. La nostalgie du <i>disco</i> et le retour aux sources avec l' <i>underground-house</i>	17
1.2. Survol de la littérature	18
1.2.1. Les études du CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies)	18
1.2.2. Ritualisation et expériences spirituelles	19
1.2.3. <i>Communitas</i> et sentiment d'extase	21
1.2.4. Célébration des marginalités ethniques et sexuelles.....	22
1.2.5. Le <i>groove</i> , le rythme et la <i>vibe</i> : entre emblème stylistique et force ordinatrice	23
1.3. Problème de recherche.....	25
1.3.1. Questions de recherche.....	27
1.3.2. Le cas à l'étude : la scène <i>underground-house</i> de Montréal.....	28
2. Chapitre II : Stratégies méthodologiques.....	32
2.1. L'immersion dans le terrain d'enquête	33
2.1.1. Le continuum de l'observation participante	35
2.1.2. L'objectivation progressive du terrain	38
2.1.3. Les conditions de production de données	39
2.1.4. De l'imprégnation à l'incorporation : une méthodologie immersive	40
2.1.5. Élaboration de la première problématique	49

2.2.	Obstacles et limites des entretiens semi-directifs	51
2.2.1.	Entrevues préparatoires	51
2.2.2.	Entretiens de type semi-directif.....	52
2.2.3.	Une nouvelle problématique émerge	53
2.2.4.	Un défi majeur : comment décrire l'indicible?	54
2.3	La méthode d'entretien d'explicitation	57
2.3.1.	De l'implicite à la verbalisation descriptive	57
2.3.2.	Le guidage : une expertise à développer	59
2.3.3.	Fondements théoriques et critères de validité de la méthode	63
2.3.4.	L'auto-explicitation	66
2.3.5.	Application de la méthode à l'objet de recherche.....	68
3.	Chapitre III : Parcours, rôles et discours	69
3.1.	Les promoteurs	69
3.1.1.	L'expérience de Z : promouvoir un « style de vie <i>underground</i> » .	69
3.1.2.	L'expérience de W : l'importance de « supporter » la scène	72
3.2.	Les danseuses.....	74
3.2.1.	L'expérience de K : perpétuer le feeling du <i>house</i>	74
3.2.2.	L'expérience de L : se faire « accepter » dans la scène	77
3.3.	Les DJs.....	78
3.3.1.	L'expérience de Q : préserver l'exclusivité du <i>house</i>	78
3.3.2.	L'expérience de J : une reconnaissance sociale déçue.....	81
4.	Chapitre IV : Modalités de construction de l'expérience corporelle en club	83
4.1.	Les promoteurs	84
4.1.1.	Résultats de l'entretien semi-directif	84
4.1.2.	Résultats de l'entretien d'explicitation	88
4.1.2.1.	Mise en contexte.....	89
4.1.2.2.	Focalisation	90
4.1.2.3.	Clôture de l'entretien et prise de conscience	93
4.1.3.	Synthèse comparative des résultats pour les promoteurs.....	94
4.2.	Les danseuses.....	94
4.2.1.	Résultats de l'entretien semi-directif	95
4.2.2.	Résultats de l'entretien d'explicitation	97

4.2.2.1. Mise en contexte.....	98
4.2.2.2. Focalisation	99
4.2.2.3. Clôture de l'entretien et prise de conscience	105
4.2.3. Synthèse comparative des résultats pour les danseuses.....	106
4.3. Les DJs.....	106
4.3.1. Résultats de l'entretien semi-directif	107
4.3.2. Résultats de l'entretien d'explicitation	109
4.3.2.1. Mise en contexte.....	110
4.3.2.2. Focalisation	110
4.3.2.3. Clôture de l'entretien et prise de conscience	113
4.3.3. Synthèse comparative des résultats pour les DJs.....	113
4.4. Résultats d'une auto-explicitation de la <i>vibe</i>	114
5. Chapitre V : Transformation, enracinement et sociabilisation	116
5.1. Unité du discours sur l'expérience	117
5.1.1. La primauté de l'expérience en club	117
5.1.2. Une opposition à l'espace culturel dominant : le <i>mainstream</i>	120
5.1.3. Une spiritualité enracinée dans l'histoire et le sentiment de « communauté ».....	123
5.2. Récit d'expériences contrastées	128
5.2.1. Une alliance solidaire entre « Haïtiens » et « Noirs ».....	129
5.2.2. Exclusivité et « racisme à rebours »	133
5.2.3. Reproduction des divisions classistes et rupture avec la culture politisée du <i>hip hop</i>	136
5.3. Conclusion : une scène urbaine qui transforme, enracine et sociabilise les adeptes	140
Conclusion.....	147
Bibliographie.....	152
Annexe 1	x
Annexe 2	xiv
Annexe 3	xviii

Liste des tableaux

Tableau I – Le système des informations satellites de l’action vécue.....	60
Tableau II – Modélisation des étapes du passage du préréfléchi au réfléchi.....	61
Tableau III – Modèle des différents modes de la conscience	xix

Remerciements

Au cours de ce long, tumultueux, mais exaltant projet de maîtrise, j'ai eu la chance d'être soutenue et encouragée sans relâche par une multitude de personnes tout aussi loyales que solidaires dans cette aventure.

D'abord, j'aimerais témoigner de mon infinie gratitude envers mes parents, Normand et Dann, et mon frère Janick, qui m'ont continuellement enhardie de leurs sages conseils et encouragements pendant les 4 dernières années, beau temps mauvais temps. Ce soutien indéfectible a permis de faire germer en moi une créativité et une force jusqu'ici insoupçonnées. Tout au long de ce parcours, j'ai senti la chaleur de vos mains réconfortantes sur mon épaule. Merci de renouveler sans cesse votre confiance et votre foi en mon cheminement de vie.

Durant la rédaction, j'ai eu le privilège de compter sur la complicité intellectuelle et soro-fraternelle d'ami-e-s à la clairvoyance et au sens du discernement hors du commun : je pense à Émilie, Bruno (Archi), Maac-André, Clarisse, Anne, Stefan. Sans oublier mes collègues-comparses-mentors de la compagnie de danse Bourask : Alice, Nadia, Anne-Marie, Sylvie, Juliette, Karine, Fannie. Votre patience, votre indulgence ainsi que votre dévouement à ma cause m'ont permis de vaincre ma couardise et mes phobies. Mon cœur explose d'amour pour vous !

Je tiens également à remercier tous les danseurs et danseuses, promoteurs et promotrices ainsi que DJs qui ont généreusement accepté de participer à ce projet par le biais d'entrevues, de discussions informelles ou de partages spontanés de connaissances. Je dois taire vos noms par souci de confidentialité, mais sachez que ma reconnaissance est immense et mon respect pour votre talent et votre travail, ineffable. Merci de votre confiance.

Enfin, ce mémoire n'aurait jamais pu être de cette qualité si je n'avais eu l'amour et la bénédiction quotidienne de mon extraordinaire amoureux Maxime Lefrançois, qui a su en toutes circonstances alimenter ma réflexion et m'accompagner dans ce processus fastidieux. Ton sens critique, ton indépendance d'esprit et ta rigueur intellectuelle sont des sources intarissables d'admiration. Je suis à la fois honorée et entièrement comblée par ta présence dans ma vie.

*Nous ne nous connaissons pas,
nous qui cherchons la connaissance ;
nous nous ignorons nous-mêmes :
et il y a une bonne raison pour cela.
Nous ne nous sommes jamais cherchés.
(Nietzsche, 1966 : 7)*

INTRODUCTION

*In the beginning there was Jack... and Jack had a groove
And from this groove came the grooves of all grooves.
And while one day viciously throwing down on his box,
Jack boldly declared "Let There Be House"
...and House music was born.
(Chuck Roberts, spoken word récité à Chicago, 1987)*

Incursion dans l'univers de la dance music

Cette recherche tire son inspiration première de sources variées et d'un confluent d'intérêts personnels pour la danse, les cultures afro-américaine et afro-caribéenne, la musique électronique et le travail de collecte de données. Bien que n'étant, à l'amorce de cette recherche, qu'une néophyte dans l'univers des scènes électroniques dansantes, le désir de poursuivre une investigation singulière sur le phénomène a surgi en moi comme une bouffée d'enthousiasme brute. L'innovation sociale et culturelle que propose la scène *underground-house* (UH), avec ses danseurs, DJs et promoteurs à la sensibilité aiguisée pour la « *vibe* » et issus majoritairement de parents Haïtiens, m'est apparue particulièrement pertinente. D'une part, parce qu'elle permettait la réalisation d'une recherche *in situ* pour une chercheuse qui était prête à s'impliquer *par corps* et, d'autre part, parce qu'elle semblait représenter une nouvelle contre-culture expressive dans l'univers des Québécois de 2^e génération haïtienne en établissant, entre autres, une distance critique avec la « culture *hip hop*¹» (commerciale) et l'espace culturel dominant. Cette recherche vise donc à mettre en lumière le sens

¹ Le *hip hop* est un mouvement culturel et artistique apparu aux États-Unis à New York, dans le South Bronx au début des années 1970, mêlant des aspects festifs et revendicatifs. Originaire des ghettos noirs de New York, il se répand rapidement dans l'ensemble du pays puis dans le monde entier au point de devenir une culture urbaine majeure. La culture *hip hop* connaît quatre principales disciplines : le *deejaying* (DJ), le rap (MC), le *breakdance* et le graffiti. Cette culture urbaine est particulièrement populaire auprès des Québécois de parents haïtiens. Voir le Chapitre V pour plus de détails à ce sujet.

(incarné et discursif) que les adeptes (d'origine haïtienne et non-haïtienne) accordent à leur expérience des événements *underground-house* par le biais d'une démarche ethnographique et méthodologique inductive. Afin de mettre en oeuvre ce projet de recherche, une implication de près de 2 ans sur le terrain a été nécessaire (volet ethnographique) en plus d'une investigation intensive sur les méthodes d'entretien appropriées pour interroger l'objet de recherche (volet méthodologique).

Jusqu'au moment d'amorcer mon terrain en 2009 et malgré un inapaisable intérêt pour la musique électronique, je n'avais aucune idée qu'une scène de danseurs et de DJs avait émergé des années 60-70, loin du contexte de la « culture *hip hop* », et avait réussi à redynamiser les liens entre l'improvisation, la spiritualité, la danse et l'esprit communautaire. Se modulant avec le temps aux tendances musicales des différentes époques, ce modèle de divertissement est désormais devenu la matière première d'une industrie très lucrative. Au début des années 2000, lors d'un voyage en Écosse (Grande-Bretagne), je constatais avec stupéfaction l'engouement que suscitaient les soirées de musique électronique pour les jeunes Européens de ma génération. Depuis, le phénomène est d'envergure planétaire. En entrevue avec le plus important promoteur d'événements de musique électronique Michael Rapino, directeur général de la compagnie *Live Nation Entertainment*, le journaliste Ben Sisario du *New York Times* s'étonne des proportions gigantesques de vente de billets et des cachets faramineux exigés des DJs vedettes : « *If you're 15 to 25 years old now, this is your rock 'n' roll* » (Sisario, 4 avril 2012). Bien que cette industrie commerciale soit massivement représentée dans le paysage médiatique d'aujourd'hui et de plus en plus axée sur son potentiel de rentabilité, il existe une variété de scènes dansantes électroniques hors de l'écran radar et proposant aux adeptes des expériences transformatrices à forte connotation spirituelle. C'est le cas de la scène *underground-house* (UH)².

² J'utiliserai dans ce mémoire le concept de *scène* qui se réfère à la définition de Straw (Will Straw, 1991 : 373) : « cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization », plutôt que les termes désormais connotés de *communauté* ou de *sous-culture* qui donnent l'illusion d'une réalité fixe et déterminée. Se référer aussi à Bennett (1999 : 605) : « a certain ambience, a state of mind, and is preferably to be expressed through lifestyles that favour appearance and form », Fikentscher (2000), et Maffesoli (1988).

C'est lors d'une répétition de danse dans le cadre d'un contrat d'interprétation³ et par l'entremise d'un des interprètes d'origine haïtienne, averse danseur de *house dance*⁴ à Montréal, que je prends contact avec cette scène. C'est alors que je découvre un héritage riche et complexe, vestige du « *nightlife* » américain (vie sociale nocturne) des années 70. En fait, la scène UH s'est développée sous l'initiative d'Afro-américains et Latino-américains en majorité homosexuels au début des années 80 à Chicago et à New York. À cette époque, cet espace *communal*⁵ revitalisé constituait une réponse au déclin fracassant de l'industrie commerciale du *disco* qui avait entraîné avec elle la fermeture de centaines de clubs de nuit. L'ambition des adeptes de cette scène était simple : créer des événements où l'on peut venir danser et écouter de la « *dance music* » (généralement d'allégeance *disco*, *r&b*, *soul* ou *funk*) dans un environnement accueillant, ouvert à tous les mélomanes du genre (LGBT, hétérosexuels, femmes ou hommes de toutes origines ethniques et de milieux socio-économiques diversifiés). Depuis la fin des années 90, ce modèle de divertissement en clubs de nuit *underground* charme les grandes villes occidentales telles que Londres, Detroit, San Francisco, Los Angeles, Miami, Paris, Berlin et même Tokyo. D'innombrables caractéristiques et tendances (les innovations musicales, technologiques et esthétiques, la figure culte du DJ en tant qu'autorité musicale, la spatialité et la sonorisation des salles de danse, etc.) retrouvées dans la culture populaire d'aujourd'hui s'inspirent d'ailleurs directement du milieu *Disco/UH* (Fikentscher, 2000 : 6). Ces multiples déclinaisons observables dans les infrastructures de divertissement urbaines ne feront toutefois pas l'objet de notre attention dans le cadre de ce mémoire. C'est plutôt le récit détaillé de l'expérience en club des participants qui attirera notre regard.

³ Depuis 2003, j'évolue comme interprète au sein d'une compagnie de danse percussive et de théâtre physique, et le projet chorégraphique ci-mentionné correspondait à celui de la chorégraphe Sylvie Mercier et proposait de fusionner plusieurs styles de danse dans un même tableau (*house dance*, *gumboot*, *haka dance*, *capoeira* et gigue traditionnelle québécoise).

⁴ La danse *house*, ou plus communément appelée par son nom anglais « *house dance* », est une danse d'improvisation née dans les discothèques de New York et de Chicago, qui se caractérise par des manœuvres rapides et complexes des pieds (*footwork*) combinés à des mouvements fluides et rythmés du torse (*jacking*). À cela s'ajoute des séquences improvisées (*lofting*) inspirées d'une quantité de danses telles que le *waacking*, le *voguing*, le *hustle*, le *locking*, le *breakdance*, etc.

⁵ Il n'y a pas d'équivalent en français au terme anglais « *communal* », imbriquant à la fois la dimension communautaire et spirituelle/religieuse dans sa définition. Je m'autoriserai donc, dans le cadre de ce mémoire, l'utilisation du néologisme « *communal/e* » pour éviter l'utilisation des termes substitutifs « *communautaire* » ou « *commune* », illustrant inadéquatement le sens que je souhaite mettre de l'avant.

Ce mémoire cherche à documenter l'expérience des adeptes qui participent aux soirées communales de la scène *underground-house* à Montréal. Fait inusité, depuis les dernières années, cette scène a été largement dominée par une majorité d'adeptes Québécois issus de la deuxième génération haïtienne. Présente depuis les balbutiements du *disco* dans les années 70, à l'époque où les grands joueurs sont des Québécois d'origine française et italienne (et souvent gais), la communauté haïtienne se taille désormais une place de plus en plus importante au sein des scènes électroniques *underground*⁶ à Montréal, en occupant les titres de promoteurs, de DJs et de danseurs. En me présentant aux divers événements de la scène UH lors de premières explorations ethnographiques, il me vient plusieurs questions : en quoi consiste cette expérience *underground* qui semble interpeler autant les adeptes ? De quelle façon se distingue-t-elle de l'expérience des événements *hip hop* (*underground* ou non)? Pourquoi retrouve-t-on dans cette scène une majorité de Québécois issus de la deuxième génération haïtienne?

Sur le terrain, les participants me partagent leur expérience de la scène en accordant une importance fondamentale à une variété d'expressions idiomatiques, dont celle de *vibe*, de *groove*, de *feeling*, de *beat*, etc., afin de décrire l'ambiance particulière et l'énergie qui se dégagent de ces soirées communales. Ces expressions, d'origine afro-américaine, s'inscrivent dans une longue tradition culturelle et sociale de valorisation des sensations du corps au travers de la danse et de la musique et sont utilisées afin de traduire l'essence de la *dance culture* dans sa dynamique interactionnelle, corporelle, spirituelle et rythmique. Malgré leur caractère diffus et multiforme, ces locutions ont une correspondance tangible pour les participants et font écho à des sensations, des émotions, des images, des savoir-faire en actes et des représentations

⁶ De l'anglais « sous terre », le terme désigne un mouvement culturel alternatif généralement en conflit ou en opposition avec l'espace culturel dominant (souvent commercial). Je me réfère aussi à la définition plus large et complète de Fikentscher (2000 : 9) : « 'underground' often denotes a context in which certain activities take place out of a perceived necessity for a protected, possibly secret arena that facilitates opposition, subversion, or delimitation to a larger, dominant, normative, possibly oppressive environment ».

qui sont toutes intimement liées à la façon avec laquelle ils conçoivent leur corps et leur univers social et culturel. Ainsi, dans le cadre de ce mémoire, je chercherai à répondre à la question suivante : comment la description fine de l'expérience corporelle de la « *vibe* » peut-elle me renseigner sur les individus qui participent à cette forme culturelle expressive *underground*? C'est donc précisément la nature de cette expérience corporelle et les modalités de sa construction qui m'intéressent. D'ailleurs, pour parvenir à saisir cette expérience, plusieurs stratégies méthodologiques innovantes ont dû être mises en œuvre, lesquelles seront abondamment détaillées dans ce présent mémoire.

Une stratégie méthodologique à deux volets

Au tout début du processus empirique de récolte de données, j'ai été confrontée à un obstacle majeur qui m'empêchait de répondre adéquatement à mon objectif de recherche : les protagonistes interrogés avaient du mal à trouver les mots pour décrire en détail ce qu'ils faisaient, vivaient et ressentait en club. En effet, leur utilisation récurrente d'expressions vernaculaires (*vibe, groove, feeling, beat, etc.*) n'éclairait pas directement les aspects fondamentaux de leur expérience somatique⁷ et les méthodes d'entretien semi-directif, n'y parvenaient pas non plus. J'ai donc opté pour une stratégie méthodologique inductive à deux volets. D'abord, je me suis imprégnée du milieu en adoptant une posture immersive sur le terrain, une observation participante *périphérique* puis *active* dans les soirées et clubs assidûment fréquentés par les adeptes. Cette démarche consistait à me présenter de manière hebdomadaire aux différents événements dansants de la scène en plus de m'exercer à la danse *house* dans une variété de studios de la ville. L'objectif était de m'intégrer le plus aisément possible aux danseurs de la scène afin de saisir « de l'intérieur » leur expérience

⁷ La définition à laquelle je me réfère dans ce mémoire est celle de Matthews (1998 : 237) : « [Somatic or embodied knowing] is experiential knowledge that involves senses, percept, and mind/body action and reaction – a knowing, feeling, and acting that includes more of the broad range of human experience than that delimited within the traditionally privileged, distanced, disembodied range of discursive conceptualization ».

transformatrice⁸. J'ai combiné à cette démarche immersive une méthode d'entretien me permettant d'interroger directement et systématiquement les aspects fondamentaux de l'expérience somatique des participants : la méthode d'entretien d'explicitation de l'action vécue. Développée par le chercheur Pierre Vermersch du CNRS en France, elle consiste en une combinaison de techniques variées ayant pour objectif d'encourager et d'accompagner la mise en mots d'impressions sensorielles, d'émotions ou d'actions (mentales ou matérielles) reliées à une situation passée. Ce retour réflexif par « déclenchement sensoriel » permet un accès direct à la mémoire passive, une mémoire incarnée qui regorge d'informations d'une étonnante précision⁹. Ce présent mémoire fera état des résultats comparés à la fois de mon parcours immersif personnel, des entretiens de type semi-directif et des entretiens d'explicitation dans la poursuite de l'objectif de la description fine du vécu des participants de la scène UH.

Structure du mémoire

J'ouvre d'abord ce mémoire avec un premier chapitre qui présente un panorama sociohistorique de l'univers de la *dance music* et plus précisément de la scène UH et de son évolution de Chicago, en passant par New York et Montréal. Il situe le contexte de l'émergence de cette scène et présente ses différentes phases marquantes jusqu'à aujourd'hui. Ce chapitre fait également état des études, provenant d'une variété de disciplines académiques, qui s'intéressent à l'univers de la EDMC¹⁰ et qui traitent de l'expérience en club. Ce survol me permet de situer ma démarche théorique et méthodologique en complémentarité et en rupture avec la littérature sur l'expérience

⁸ Bien qu'utilisée de manière courante dans une variété de contextes ethnographique, je suis consciente que cette posture méthodologique est problématique et toujours sujette à débat au sein des disciplines des sciences sociales. Pour cette raison, j'ai consacré mon premier chapitre à l'élaboration détaillée de cette méthodologie immersive.

⁹ Voir à ce sujet le dernier ouvrage de Vermersch où il y décrit le phénomène de « rétention », mécanisme de mémorisation passive permanente qui s'opère inconsciemment chez l'individu (2012 : 40).

¹⁰ La *Electronic Dance Music Culture* (EDMC) inclut un vaste réseau de genres et de scènes : du *proto-disco* au *house*, en passant par les phénomènes *raves* et *post-raves*, les styles *jungle* et *trance* ainsi que les événements en club et les *parties*. Voir l'article de St John (2006) pour une introduction à la EDMC et aux études qui ont traité de ces implications spirituelles et religieuses.

des adeptes au sein des formations culturelles expressives. Puis finalement, je termine en exposant les questions de recherche qui orienteront le processus de récolte de données.

Le deuxième chapitre compose à la fois avec le parcours ethnographique et méthodologique de ce projet de recherche, reflet d'un parcours tumultueux où embuches et révélations se sont succédées au rythme des longs mois de terrain et de recherche. J'y expose ainsi les méthodes et conditions de production des données et, plus particulièrement, les trois « stratégies » méthodologiques employées dans la construction de l'objet de ma recherche : l'immersion dans le terrain d'enquête, les entretiens semi-directifs et la méthode d'entretien d'explicitation. Ce chapitre permet de poser, d'une part, les arguments en faveur de l'utilisation du corps du chercheur comme outil d'investigation et de vecteur de connaissance¹¹ et, d'autre part, les bases d'une méthode innovante se consacrant précisément à la mise en mots de l'expérience et du sens que les acteurs accordent à leurs actes, savoir-faire, ressentis et pensées, au moment même où ils les ont vécus et non plus seulement après les avoir rationalisés.

Les chapitres III et IV annoncent les résultats des méthodes de collecte de données. D'abord le chapitre III présente un survol des trajectoires personnelles et professionnelles des six promoteurs, danseurs et DJs interviewés, à partir de leurs « discours officiels » tirés des entretiens de type semi-directif. Le chapitre IV, quant à lui, expose les résultats comparés des méthodes d'entretien de type semi-directif et de ceux découlant de la méthode de l'entretien d'explicitation. Ce quatrième chapitre permet de constater la richesse inédite des données issues de cette dernière méthode afin de mettre en lumière les aspects significatifs de l'expérience corporelle et spirituelle des adeptes de la scène UH, en plus de rendre compte des forces et faiblesses de la collecte de données par le biais des méthodes traditionnellement employées en sciences sociales.

¹¹ Voir le chapitre « La connaissance par corps » dans Bourdieu (1997).

Le chapitre V puise à même toutes ces données qualitatives et permet au lecteur de saisir l'expérience de la « *vibe* » du point de vue de tous les acteurs (d'origine haïtienne ou non) et la façon déterminante dont celle-ci nous éclaire sur les représentations, les discours (parfois contradictoires) et la pratique des individus qui participent et organisent les événements de la scène UH. J'adopte, dans ce chapitre, une posture critique en démontrant les aspects essentialistes de certaines pratiques discriminantes et de certains discours véhiculés dans la scène qui restreignent la liberté des adeptes et l'expansion de la scène. Aussi, je propose une réflexion sur la contribution des formations culturelles expressives d'origine noire (Gilroy, 2010), telle que la scène *underground-house*, dans le dialogue interculturel urbain montréalais. En effet, en proposant un modèle de sociabilité nouvelle, démocratique, s'enracinant dans une tradition historique qui valorise la perception sensorielle de la musique et le sentiment d'appartenance à une « communauté », j'avance l'idée que la scène UH offre un espace de transmission et de communion où les opportunités de transformations individuelle et collective sont possibles.

Enfin, je termine ce mémoire avec une conclusion qui met en avant-plan la méthode innovante et rigoureuse de l'entretien d'explicitation à titre d'outil fiable de collecte de données dans l'étude des formations culturelles expressives, et son potentiel d'application au sein d'études s'intéressant aux pratiques effectives des individus en sciences sociales.

Chapitre I : Problématique

*Disco is more than just music.
It's a social movement,
and I'm not jiving you when I say
it's spreading to epidemic proportions.
It fills a demand for people who want
to blow their minds dancing.*
(Gino Soccio, 1979 cité dans l'article
de Jered Stuffco, 29 mai 2013)

Afin de familiariser le lecteur avec cette scène qui fait l'objet de cette recherche, je propose, en premier lieu, de situer le contexte sociohistorique de son émergence en illustrant l'évolution des arènes sociales de divertissement à partir de la fin de la période esclavagiste américaine jusqu'à aujourd'hui. Ensuite, je présente un survol des écrits sur l'expérience des participants dans les scènes dansantes électroniques (*Electronic Dance Music Culture, EDMC*) en démontrant les lacunes analytiques et les angles morts de plusieurs études qui tentent de cerner le phénomène. Surtout, je mets en lumière le fait que ces études n'éclairent pas directement la dimension située de l'expérience des individus à l'étude. Puis finalement, je termine en exposant les questions de recherche qui orienteront le processus de récolte de données.

1.1. Qu'est-ce que la *dance music* ?

Au sens large, la musique de danse populaire, ou communément appelée « *dance music* » regroupe les genres musicaux destinés à la danse dans une multitude de contextes (festivités, clubs, salles paroissiales, etc.). L'appellation « discothèque » – ou simplement « disco » –, a d'abord été importée à New York par un homme d'affaires français, Olivier Coquelin, qui ouvre une boîte de nuit la veille du jour de l'an de 1962 : « Le Club » (Lawrence, 2004 : 14). À l'époque, les termes « club », « discothèque » et « disco » sont en vogue, mais le concept d'un lieu où les gens peuvent boire, manger et danser est depuis longtemps rattaché au quotidien des

Afro-américains de la classe ouvrière. Le prochain survol historique permettra de situer les influences afro-américaines de la scène *underground-house* avant d'ouvrir sur les traits formels qui la caractérisent.

1.1.1. Une empreinte afro-américaine : le continuum du *jook joint* et les *negro pleasure houses*

Pour la chercheuse Katrina Hazzard-Gordon (1985; 1990; 1991; 1996) la place fondamentale qu'occupe la danse sociale dans la culture afro-américaine aujourd'hui découle des conditions d'existence de l'époque de l'esclavage. Pour les Africains (d'alors), la danse était tout autant une occupation sociale de camouflage d'activités insurrectionnelles qu'un espace d'élaboration de comportements de résistance (Hazzard-Gordon, 1996 : 109; Gilroy, [1993] 2010 : 68). Surtout, ce divertissement était perçu comme inoffensif aux yeux des maîtres d'esclaves et certains se plaisaient même à encourager l'organisation de telles activités : « "Dancing" was believed to have a healing effect on slaves, and was prescribed to prevent both scurvy and suicidal melancholy » (Hazzard-Gordon, 1990 : 7). Jusqu'à aujourd'hui, la danse sociale chez les Afro-américains aurait, selon elle, conservé les fonctions de transmission des valeurs culturelles et du bagage historique, religieux, philosophique et politique. L'anthropologue et danseuse afro-américaine, Katherine Dunham dresse un parallèle similaire avec les populations d'Haïti. Selon elle, la forme et la fonction des danses du « Haïti paysan » qu'elle observe dans les années 30 sont restées relativement immuables et « pourraient bien être celles du Haïti esclave du XVIIe siècle » :

Tout au long de la sombre période de l'esclavage, à travers la guerre sanglante de l'Indépendance, et un siècle et demi de lutte intérieure après la proclamation de Dessalines¹², le paysan haïtien s'est cramponné à la religion de ses ancêtres, le vaudou. (...) Ses danses ont maintenu les anciens rites presque oubliés, ont soulagé son esprit opprimé et l'ont uni à ses frères dans un état d'extase commun. (1950 : 28)

¹² Après la Révolution haïtienne réussie de 1791, fomentée lors de la cérémonie vaudoue du Bois-Caïman, c'est Jean-Jacques Dessalines qui proclame l'indépendance en 1804 et restaure le nom original de l'île, Haïti.

Ces expériences découlant d'une même conjoncture historique révèlent, autant chez les Afro-américains que chez les Haïtiens, des traits communs indéniables :

L'expression artistique, qui s'est développée au point de devenir méconnaissable alors qu'elle n'était à l'origine qu'un don fait à contrecœur par les maîtres comme substitut à la liberté, est ainsi devenue un moyen de construction de soi et de libération collective. (Gilroy, [1993] 2010 : 68)

Ces espaces de « liberté collective » ont éventuellement laissé place à de toutes nouvelles formations culturelles expressives vers la fin du 19^e siècle. C'est ainsi que les *negro pleasure houses* et *jooks joints* ont été les premières institutions de danse sociale à émerger après l'émancipation des esclaves¹³ :

It provided a forum for blending regional and Euro-American cultural elements. It later provided a forum for visitors or travelers to demonstrate new dances or variations, as well as an arena in which whites could observe and assimilate some aspects of black culture and dance. And it allowed African-Americans to express aspects of their newly developing national character. (Hazzard-Gordon, 1990 : 82)

Le terme *jook* fait référence à un lieu où les Afro-américains de milieux ouvriers se rassemblent pour s'adonner à toutes sortes d'activités quasi légales ; du marchandage d'alcool aux jeux de hasard en passant par la danse sociale. L'émergence de ces *jooks* précède de quelques années la migration massive d'Afro-américains des régions rurales vers le Nord (1910-1930) – aire industrialisée des États-Unis – fuyant un climat social extrêmement tendu où les Noirs se voient terrorisés, exécutés et exclus de la vie publique américaine suite à la fin officielle de l'esclavagisme (Hazzard-Gordon, 1990 : 81). Cette conjoncture difficile force les Afro-américains à se serrer les coudes et à se trouver des voies d'émancipation diversifiées en dehors des critères conventionnels de la société américaine. L'arène sociale du *jook* devient alors le modèle privilégié de divertissement pour une quantité de communautés noires partout aux États-Unis. Au fil du temps, cette formule se transforme en s'acclimatant à la réalité économique et politique de son époque et laisse place à de nouvelles initiatives toujours aussi singulières¹⁴.

¹³ Proclamation d'émancipation décrétée par le Président Abraham Lincoln le 1er janvier 1863, libérant « toute personne asservie » du joug de l'esclavage.

¹⁴ On voit alors apparaître les *honky-tonks* (plus sophistiqués et servant de prétexte à la mise en couple de ses membres) et les *after-hours joints* (plus ouvertement orientés vers le *business*), ce que l'auteure Hazzard-Gordon décrit comme le *jook joint* continuum (Hazzard-Gordon, 1990).

1.1.2. Le *disco*

Conservant les mêmes caractéristiques hédonistes et inclusives des établissements de divertissement succédant l'abolition de l'esclavage et à l'abri des regards homophobes et racistes des grands lieux de divertissement de New York, un groupe de femmes et de gais majoritairement Afro- et Latino-américains festoient dans une ancienne église métamorphosée depuis peu en discothèque. Judicieusement nommé *Sanctuary* (après avoir reçu une injonction de la cour refusant aux propriétaires l'appropriation du nom *Church* pour baptiser la nouvelle acquisition), le lieu convoité devient le refuge de plusieurs centaines de danseurs et de fêtards à chaque fin de semaine, quelques mois à peine après les émeutes du Stonewall Inn¹⁵ en 1970 (Lawrence 2003). La transition de cet espace de culte en une arène festive se fait de façon étonnamment fluide, en partie grâce à la transformation habile de l'autel sacré en plateforme scénique pour le platiniste¹⁶ Francis Grasso, conservant ainsi le point de focalisation habituel d'adoration. Le *Sanctuary* pose ainsi les bases d'une nouvelle *dance culture*, s'imprégnant à la fois du modèle des cérémonies religieuses et des espaces séculiers de communion populaire sous le regard attentif (et la bénédiction) d'un nouveau protagoniste : le disc jockey. À la même période, au début des années 70, dans les quartiers désaffectés de la ville de New York et de Chicago, plusieurs autres pionniers de soirées éclectiques se réclament de cette logique de communion festive. L'hôte David Mancuso, est un de ceux là. Dès 1966, il organise des rassemblements intimes et clandestins pour ses amis dans son appartement. Le succès retentissant de ces réunions mensuelles lui donne l'envie de formaliser ce rituel et de proposer des soirées privées dans son tout nouveau *Loft* de la rue *Prince*. Intitulées *Love Saves The Day*, ces soirées deviennent rapidement des incontournables pour les adeptes de bonne musique et de communion extatique à partir de 1971 :

The Loft chipped away at the ritual of sex as the driving force behind parties'.
(...) Revelers refigured the dance floor as a site not of foreplay but of spiritual

¹⁵ Révolte contre une descente de la police qui a eu lieu dans la nuit du 17 juin 1969 à New York, au Stonewall Inn (dans le quartier de Greenwich Village). Cette émeute représente le moment symbolique marquant le début du mouvement des droits civiques pour les gais et lesbiennes, aux États-Unis et partout dans le monde.

¹⁶ Un/une platiniste ou disc jockey est une personne qui crée une musique originale en manipulant des extraits de disques (vinyles) joués sur des platines et en mixant les effets sonores obtenus.

communion where, thanks to the unique combination of decor, space, music, drugs, lighting, and dance, as well as Mancuso's guiding party ethos, sensation wasn't confined to the genitals but was *everywhere* –in every new touch, sound, sight, and smell. (Lawrence, 2004: 25)

Le *club de nuit* – et la nouvelle culture du *nightlife* – accueille désormais les acteurs clés du mouvement de la contre-culture des années 60 : les femmes, les Afro-américains et les gais. D'après Currid (1995), cette arène de divertissement perpétue la diffusion de valeurs centrées sur le plaisir du corps, la libération sexuelle et l'expérience sensuelle collective auprès d'un public qui ne cadre pas tout à fait dans la famille nucléaire blanche, anglo-saxonne, protestante idéalisée de l'époque. Un pari réussi. En quelques années à peine, le phénomène prend une ampleur fulgurante, les discothèques se propagent de manière exponentielle et les propriétaires d'établissements engrangent des recettes jusqu'ici inégalées (Szathmary & Truscott IV, 1975). Au début de l'année 1975, les grandes compagnies de disque – ABC, CBS, EMI, POLYGRAM, RCA, et Warner communications – qui contrôlent plus de 80% du marché de la musique à l'époque – commencent à s'intéresser au potentiel de commercialisation de la musique *disco*¹⁷. Ces *majors* de la musique cherchent à développer une sélection de chanteurs et de musiciens *superstars* en vue d'une vente massive d'albums. En parallèle, le milieu d'avant-garde continue à fleurir et 1977 annonce l'ouverture de la boîte de nuit *underground* légendaire *The Warehouse* à Chicago, un club qui accueillera rapidement de deux à cinq mille personnes chaque fin de semaine¹⁸. Cherchant à suivre la cadence, *Paramount Pictures* sort cette même année le film culte *Saturday Night Fever* qui marque le point culminant de la « discomania » en présentant une image standardisée de la culture *disco* dans un format accessible à la jeune population blanche (et hétérosexuelle) de classe moyenne de l'époque (Fikentscher 2000 : 27). Les étiquettes des *majors* veulent pousser la recette au maximum et continuent à enregistrer des disques à la tonne sans égard à la qualité du produit. Gino Soccio, illustre producteur montréalais de l'époque, se rappelle :

¹⁷ Les principales influences musicales du *disco* proviennent du *gospel*, du *soul*, du *rhythm and blues*, du *funk*, de l'*acid rock* et de la musique électronique européenne (Shaw, 1986; Lawrence, 2004; Dyer, 1995 [1979]).

¹⁸ Voir Thomas (1995 : 441) pour les détails de l'atmosphère particulière des premiers événements *house* dans ce lieu mythique.

They were putting out the worst garbage, anything with a 4/4 bass drum on it, and I'm saying "Why? This is garbage!" And then I understood, they wanted to flood the market. The end part of disco was really bad – it was bad music. But they would put out anything as if to gross you out. And it worked. (Stuffco, [en ligne], 2013)

Cette lune de miel entre l'industrie du divertissement et son public s'enlève déjà vers un dénouement tragique. La fin des années 70 annonce une crise économique majeure et le retour en force d'une nouvelle droite édiflée par des électeurs conservateurs. La culture *disco* commercialisée à l'excès, devenue une pâle représentation de la réalité des discothèques *underground* du centre-ville, s'illustre comme le symbole polyvalent et commode de tout ce qui semble mal tourner dans la société américaine :

When the New Right began to caricature the seventies as stagnant, unproductive, undisciplined, tasteless, wasteful, extravagant, inefficient, morally degenerate, corrupt, and lacking in direction, it was as if they were euphemistically talking about disco. (Lawrence, 2004 : 379)

Qui plus est, les jeunes hommes blancs de classe moyenne installés principalement en banlieue des grands centres urbains du pays (la *Middle America*) se réclament de plus en plus de la culture *mainstream* du *rock*¹⁹. Cette scène s'inscrit, à plusieurs égards, en contradiction avec la culture des clubs de nuit et l'essence de la piste de danse *disco* :

If performers were black, female, and intimately attached to nightworld, then their ability to overcome the double oppression of race and sex through gutsy emotion and bodily expressivity made them an appropriate candidate for the floor, especially if it was gay. But if they were white, male, and primarily interested in stadiums, festivals, and female groupies, then their tried-and-trusted expressions of angst, anger, melancholy, aggression, and arrogance weren't conducive to the club environment. (Lawrence, 2004 : 371-372)

Corps versus esprit, noir vs blanc, homosexualité vs hétérosexualité, féminité vs masculinité, *underground* vs *mainstream* – ces éternelles dichotomies trouvent leurs plus vibrantes articulations dans ce débat entre *disco* et *rock/pop*. En effet, le *disco* se différencie nettement du *rock* de la fin des années 70 en proposant une nouvelle façon d'appréhender la musique avec un format qui permet une relation interactive et égalitaire entre le DJ et la foule de danseurs :

¹⁹ Selon Will Straw (1991), le « *mainstream rock* », aussi nommé « *heartland rock* », *classic rock* ou *stadium rock* est associé aux artistes tel que Tom Petty et John Cougar Mellencamp.

Dancers leave the floor when things on the turntable do not continue to be exciting or provocative ; the DJ must respond to this demand to avoid the perils of the dead dance floor. (Currid, 1995 : 170)

Le phénomène surmédiatisé du *disco* (et ses succédanés) devient rapidement un bouc-émissaire²⁰. Le dénigrement du genre atteint son apogée lors d'un match de baseball au Comiskey Park le 12 juillet 1979 où quelques 40 000 partisans participent à une détonation de 40 000 vinyls *disco* en scandant le désormais célèbre « Disco sucks! » à tue-tête²¹. Cette hargne se répand rapidement au niveau national jusqu'à précipiter l'éradication du terme *disco* du vocabulaire de l'industrie de la musique. Le coup fatal est donné avec la fermeture de plusieurs milliers de discothèques dans le pays.

1.1.3. Émergence du *House*

Le déclin fracassant de cette industrie à la fin des années 70 offre un reflet saisissant des bouleversements politiques, sociaux et économiques qui ont cours à l'époque aux États-Unis :

Taken together, the economic, social, and cultural problems of the seventies were brewing into what Andrew Levison called the "sociological perfect storm" for working people. (...) More troubling, however, were the shrinking outlets, the diminished civic space, for the problems of that worker as the decade progressed ». (Cowie, 2010 : 220)

Suite à deux décennies d'intenses révoltes contre les conditions de vie oppressives des femmes, des pauvres et démunis, des homosexuels, des Noirs, des Amérindiens et de nettes avancées sur le terrain pour ces groupes minoritaires, on assiste à un retour en force d'une droite conservatrice obstinée à préserver intactes les institutions de l'éthique protestante : l'Église, la nation et la famille monogame hétérosexuelle (Zinn, 2003). Il faut dire que les remises en question profondes du système de valeur américain des années 60 nécessitaient, à ce point dans l'histoire américaine, une modification radicale de la structure sociale et économique du pays : « mais aucun candidat à la présidence américaine – quel que soit son parti – ne proposa de réaliser

²⁰ Voir Dyer (1995 [1979]) « In Defense of Disco » et Rose (1979) « Discophobia : Rock & Roll Fights Back ».

²¹ Les images vidéos de cet événement sont disponibles : http://www.youtube.com/watch?v=3Xsrz-6U_hc

de tels changements. La “tradition politique américaine” tenait bon » (Zinn, 2003 : 305). En outre, la *Middle America* n’était pas prête à laisser à ces centaines de milliers de femmes, d’homosexuels, et d’Afro-américains la possibilité de franchir les barrières symboliques et politiques qui les confinaient à des rôles de second plan (Cowie, 2010).

Malgré la fulgurante défaite du *disco* au niveau populaire (et surtout commercial), la grande majorité des discothèques du réseau d’avant-garde *underground* du centre-ville de New York continue à remplir ses établissements de danseurs enthousiastes. D’ailleurs, l’ère post-*disco* des années 80 se révèle une période extrêmement féconde grâce, entre autres, à la sensibilité musicale de DJs prometteurs tels que Frankie Knuckles et Ron Hardy à Chicago (des clubs *Warehouse*, *Power Plant* et *Music Box*) ainsi que Larry Levan à New York (du mythique *Paradise Garage*). Pour catégoriser ce réseau parallèle de divertissement à l’époque, l’utilisation du terme *underground* commence à faire son apparition de façon plus courante dans le vocabulaire des fêtards. Le *musical host* et DJ David Mancuso raconte :

To me the underground began in the early sixties with the ‘psychedelic’, ‘hippie’ movement,” he says. “That was when I started to hear about an underground that didn’t simply refer to politics. If you went to a provocative lecture that wasn’t advertised, that was underground. It would be very private. It had to be word-of-mouth. It was kept very under. The underground was where it was safe. It was where you wanted to be. (Interview cité dans Lawrence, 2004 : 50)

Un danseur vétérán des années de club des années 70 témoigne lui aussi de la nouveauté de cette appellation :

At that time, no one looked at it and said “Oh, there it is, the *underground!*” it wasn’t that. It was “What *is* this?” and it epitomize and went against all the stereotypical expectancies of what ‘*disco*’ would be like at the time. (Jose Garcia, danseur interviewé dans le documentaire *Maestro*)

Le matériel *disco* disponible pour la piste de danse devenant de plus en plus rare, les DJs développent des techniques novatrices qui révolutionnent la façon de concevoir la musique à l’époque. Ils propulsent en avant-plan une nouvelle catégorie musicale, la *house music* (en référence au club *Warehouse*), un style de musique issu de la juxtaposition d’échantillons puisés des classiques de *funk* et de *disco* (en format vinyle) et de la répétition de séquences créées de manière analogue à l’aide de synthétiseurs.

Le *house* revitalise le format *disco* tout en conservant les origines *soul* du style : « House is retro-disco in the same way and to the same extent that rap is 'retro-funk' » nous dit Thomas (1995). L'insistance sur les *breaks sections* (interruptions rythmiques) laisse encore plus de place aux danseurs qui s'évertuent sur la piste de danse. Une nouvelle forme de danse sociale, complexe et axée plus que jamais sur l'improvisation, voit le jour : la *house dance*. Aussi, les clubs continuent de servir de lieux clés de résistance et d'autonomisation non seulement pour les groupes minoritaires marginalisés, mais aussi pour une nouvelle génération de jeunes blancs de milieux ouvriers (Lawrence, 2004 : 437). Sans être des organisations politiques, ces espaces hors radar demeurent subversifs en permettant l'affirmation et la création de nouvelles identités (Currid, 1995).

1.1.4. La nostalgie du *disco* et le retour aux sources avec l'*underground-house*

Plus les années 80 progressent, plus la démarcation raciale émerge avec la réappropriation du *house* par les Européens et l'émergence du genre « eurodisco » associé principalement à un public « blanc » et gai. Une industrie se développe favorisant ce nouveau public, qui s'avère plus rentable. Incapables de tirer leur épingle du jeu sans les connexions sociales stratégiques et le pouvoir économique de leurs confrères blancs, les Afro-américains perdent progressivement du terrain dans le milieu du divertissement. En plus, à la fin des années 90, on assiste de plus belle à la fermeture d'une quantité de clubs du centre-ville de New York par l'équipe du maire Rudolph Giuliani dans la foulée des lois sur la « Qualité de vie » (Sommer, 2001). En réponse à cet élan de discrimination sociale, économique et raciale (la majorité des clubs forcés de fermer leurs portes sont rattachés à des publics afro-américains ou associés à des scènes culturelles marginales) un mouvement nostalgique des années 70 et 80 émerge et suggère un retour à l'état d'esprit « familial », « inclusif » et aux « énergies positives » de ces années festives. On ajoute alors le préfixe *underground* à cette nouvelle scène. La scène *underground-house* (UH), aussi nommée *Underground Dance Music* (UDM), renaît de ses cendres avec une toute nouvelle formule. Ces soirées nostalgiques gagnent tranquillement en popularité

jusqu'à sortir du bassin new-yorkais à la fin des années 90 et au début des années 2000²². Plusieurs grandes villes occidentales telles que Berlin, Paris, Tokyo, Pretoria (Afrique du Sud) et bien sûr Montréal, sont charmées par l'initiative. Du même coup, l'engouement pour la relance de ces événements de musique électronique suscite de nombreuses discussions dans le milieu académique.

1.2. Survol de la littérature

Les écrits sur les événements de *dance music* proviennent d'une grande variété de disciplines, des départements de sciences religieuses et sociales en passant par les *black studies* et les *performance studies*. Les études que j'ai répertoriées restent toutefois dominées par les courants culturalistes, marxistes et fonctionnalistes et présentent certaines lacunes analytiques ou des perspectives incomplètes sur la réalité expérientielle des adeptes. En effet, ces études offrent un portrait soit essentialiste : en situant l'identité racisée ou ethnicisée des acteurs comme fondation primordiale de leur expérience; soit partiel : en accordant peu d'importance à la représentativité des différents rôles de participants dans le cadre des soirées communales; soit désincarné : en interrogeant de manière métaphorique, théorique ou anecdotique l'expérience phénoménale des participants; et soit fonctionnaliste : en proposant des interprétations homogènes ayant une tendance à uniformiser l'expérience des adeptes, faisant abstraction de la réalité particulière des scènes dansantes marginales telles que la scène UH. Voici un bref survol de ces études.

1.2.1. Les études du CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies)

Créé en 1964 à l'Université de Birmingham, la Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) se penche sur les « sous-cultures » et la « culture jeune », les abordant par le biais d'une approche à l'aune de la notion de « résistance » et du concept de

²² Il n'a pas été possible, dans le cadre de cette recherche, de présenter exhaustivement un portrait historique de l'époque des années 90 et 2000 des deux scènes new yorkaise et montréalaise pour des raisons de rareté d'ouvrages significatifs sur le sujet.

« style » (Hebdige, 1979). Malgré une attention à la ritualité et à la description détaillée des événements de musique électronique, les études sociologiques d'inspiration marxiste découlant de la CCCS comme celles de Thornton (1996) et de Rietveld (1997) sur les clubs de nuits d'Angleterre et de Chicago demeurent très théoriques, dressant un portrait sociopolitique statique et désincarné de la réalité des *clubbers* (Gerard, 2004 ; St John, 2006 ; Thomas, 2003; Malbon, 1999)²³. Par conséquent, elles éclipsent le vécu des acteurs et la dimension interactive situant les relations DJ/danseur et danse/musique au cœur de l'expérience en club (Gerard, 2004 : 170; Fikentscher, 2000). En plus, les études de la CCCS n'assurent pas une représentativité des différents rôles et groupes de protagonistes impliqués dans les soirées en club. Selon Gerard (2004), les résultats fragmentés de ces analyses seraient principalement dus à la faible quantité de données ethnographiques sur lesquelles ces études s'appuient, ce qui pousserait les auteurs à utiliser des parcelles de témoignages et des bribes d'observations de manière métaphorique et anecdotique.

1.2.2. Ritualisation et expériences spirituelles

Selon les chercheurs issus principalement de la discipline des sciences religieuses, les événements de musique et de danse électroniques permettraient la création d'une nouvelle « culture religieuse²⁴ » exprimée par une réactualisation des fonctions rituelles. Par exemple, dans son étude des clubs de nuit de Toronto, Morgan Gerard soutient que l'interaction entre le DJ et le danseur serait au cœur d'un processus ritualisé où les différents stades du rituel, mis en évidence par Van Gennep et raffiné par Victor Turner, seraient encodés dans les « mix » (interludes de mixage) entre les disques (*record*) proposés par le DJ, à l'image d'un prêtre ou d'un shaman en pleine cérémonie (Gerard, 2004 : 169). Pour les danseurs, ces interludes de mixage

²³ Par exemple, Sarah Thornton (1996) déclare dans son livre être une « outsider to the cultures in which [she] conducted research » et avoue avoir des intentions et des intérêts « alien to the rest of the crowd » (1996 : 2).

²⁴ Ici l'expression est entendue comme une religion non institutionnalisée ni située dans un contexte géographiquement défini. Voir Sylvan (2002), Gauthier (2004) et Ménard (1999) à ce sujet.

correspondraient à des espaces liminaires, des périodes d'incertitude entre les structures rythmiques des pièces de musique principales²⁵ :

Club participants are said to "negotiate liminality" throughout the course of events and, depending on the "ritual knowledge" of dancers, each DJ mix may replay, and eventually accelerate, the passage phases, effecting belonging in a dance floor community. (St-John, 2006 : 5)

Faisant appel aux théories fonctionnelles de la religion articulée à la notion de sacré, le chercheur François Gauthier interroge le phénomène comme un « déplacement du religieux » vers des lieux foisonnants d'imaginaire et « investi[s] massivement par une nouvelle génération sensiblement éloignée des significations traditionnelles et institutionnelles du christianisme » (Gauthier, 2007 : 3). La chute de ces institutions religieuses n'aurait incidemment pas fait disparaître le désir et la nécessité de l'expérience dynamique du sacré, ce que Gauthier désigne comme « l'instituant », et la recherche d'espaces de communion au caractère « sauvage » (Bastide, 1997 [1975] cité dans Gauthier, 2004). Lors de ces événements de musique électronique, les participants tenteraient, entre autres, de valider une affiliation à des forces naturelles/sacrées et de revivre l'intensité d'un éveil religieux. Ces espaces communaux seraient des lieux privilégiés d'expérimentation de sensations mystiques, les participants témoignant d'expériences de transformation personnelle, de spiritualité nouvelle, de renaissance symbolique voire de mutation ontologique²⁶ (St John, 2006 : 3). Bien que ces études proposent des réflexions intéressantes quant aux raisons pour lesquelles les adeptes participent activement à de tels événements, elles dressent un portrait indifférencié de l'univers hétéroclite des scènes dansantes. Ainsi, ces analyses éclipsent la singularité de l'expérience des scènes marginales telles que la scène UH, par exemple, et l'expérience de ses adeptes majoritairement d'origine haïtienne, et possédant un héritage historique et religieux distinctif.

²⁵ Donnant peu d'importance à la période liminaire au début de son œuvre, Van Gennep en fera ensuite le point déterminant de sa théorie. Après lui, le chercheur Victor Turner insistera sur l'importance de cet espace en marge – distingué par sa non-structure, son ambiguïté, sa dimension spatiale et son intemporalité – qui lui confère son caractère sacré. Une des fonctions principales du rituel demeure celle d'assurer la « survie d'un groupe autour d'un idéal sociétal fort » (d'Allondans, 2002 : 10). Voir aussi Turner (1967).

²⁶ Clarifié et détaillé par les recherches de Victor Turner, le processus de ritualisation se boucle généralement par une renaissance symbolique où l'individu subi une mutation ontologique avant d'être réagrégé à la société : « It is not a mere acquisition of knowledge, but a change in being (...) an ontological transformation » (Turner, 1967 : 102).

1.2.3. *Communitas* et sentiment d'extase

C'est à la jonction de ces deux apparents paradoxes, constate Straw (1991), que réside tout le défi de la documentation de l'expérience des scènes dansantes : les acteurs vivent une expérience réflexive et personnelle tout en étant connectés à une entité collective qui tend précisément à harmoniser les différences individuelles. En effet, dans le contexte du club, les acteurs sont simultanément pénétrés par l'énergie de leur corps en mouvement et l'ambiance « transcendante » de la foule. Absorbés par ce vortex festif, les participants sont amenés à se fondre dans ce « collective body », une sorte de « body without organs » avance Thomas (2003 : 182-183). L'assemblage inédit de la configuration spatiale du club, de la musique à fort volume, de la foule dansante et d'états de conscience altérés induirait des effets d'enchantement, d'exaltation, des expériences « océaniques²⁷ ». Gilbert & Pearson (1999), décrivent ce sentiment de plaisir intense que peut procurer l'atmosphère du club et la culture de la *dance music* par le terme *extasy*, lequel, dans son acception grecque, signifierait « être en dehors de soi-même ». Leurs recherches sur les états extatiques lors d'évènements dansants font ressortir les dimensions mystiques et charnelles associées à ces nouvelles expériences (St John, 2006). Selon Sommer (2001) et St John (2008), cette « transcendance collective » ferait directement référence au concept de *communitas* de Turner, lequel suggère que les participants de telles célébrations développent un fort esprit de camaraderie et d'appartenance, à partir duquel les distinctions séculières de rang et de statut peuvent disparaître ou s'homogénéiser (Turner, 1967 : 359-360; Turner, 1969). Or, le concept de *communitas* est difficilement applicable à la singularité de l'expérience codifiée et structurée des *househeads*. En effet, contrairement aux *ravers* et aux adeptes de scènes de musique électronique qui soutiennent souvent de longues heures de danse extatique à l'aide de drogues²⁸, les danseurs de *house* préfèrent la

²⁷ Malbon définit l'expérience « océanique » par une ou plusieurs de ces sensations : « ecstasy, joy, euphoria, ephemerality, empathy, alterity (a sense of being beyond the everyday), release, the loss and subsequent gaining of control, and notions of escape » (Malbon, 1999 : 107).

²⁸ Dans le cadre de cette brève revue de littérature, je ne ferai pas mention de la littérature abondante sur l'association entre évènements festifs et drogue à usage récréatif tel que le renommé MDMA, acronyme chimique de méthylidioxyméthamphétamine, communément appelée *extasy*. Pour plus d'informations à ce sujet voir Saunders & Doblin (1996).

sobriété afin de préserver leur lucidité et leur précision technique sur la piste de danse :

The heavy demands of the virtuosic competitive dancing in a tight circle dictate sobriety –and so do the other dancers. In the body dives and the sweeping floor work, the dancer must be able to judge speed, distance, and attack within millimeters. (Sommer, 2001 : 73)

Ainsi, les épisodes d'extase et de communion se vivent par l'intermédiaire d'un état d'« awareness trance » (Hazzard-Gordon, 1991) caractérisé par une intensification du mouvement et une focalisation kinesthésique chez le danseur (1991 : 39). Plus le *househead* est expérimenté, plus il est en mesure d'atteindre cet état de « transe » tant convoité. Par conséquent, il semblerait que les épisodes de « transcendance collective » seraient vécus plus sobrement dans la scène UH et n'induiraient que rarement des expériences telles que celle de *ravers* où les frontières entre « le soi et l'autre », le « corps et l'esprit » et « l'ici et l'ailleurs » seraient complètement dissoutes (Gilbert & Pearson, 1999). Le modèle de Turner demeure toutefois pertinent lorsqu'on examine les périodes liminaires lors de l'entrée du danseur dans le cercle ou dans le cas des interludes de mixage, comme l'observe méticuleusement Gerard (2004 : 169).

1.2.4. Célébration des marginalités ethniques et sexuelles

Selon Currid (1995) et Fikentscher (2000), l'expérience en club serait vécue comme une célébration des marginalités ethniques et sexuelles de leurs participants. Afin de rejeter les connotations négatives des identités noire, afro-américaine et gaie, Currid (1995) avance que les *clubbers* se réapproprient les discours stéréotypés sur les hommes efféminés, la femme noire (considérée comme objet sexuel) et les représentations fétichistes de la peau noire, par exemple. Cette contestation se présente notamment à travers l'échantillonnage de voix sensuelles de *Black Divas* telles Aretha Franklin, Gloria Gaynor, Nina Simone, etc. Elle se fait aussi à l'aide d'iconographies, d'affiches et d'images de femmes noires sexualisées, mais aussi d'accoutrements explicitement érotiques chez les différents participants de la scène²⁹.

²⁹ À titre d'exemple, le remarquable documentaire *Paris Is Burning* (1990), réalisé par Jennie Livingston et tourné vers la fin des années 1980 dans la ville de New York, dresse un portrait intimiste de l'« âge

Cette réaction reflète la mise en pratique de l'utilisation des outils politique de l'imitation, de la parodie et de la dérision³⁰. Lors de certaines soirées, l'insistance disproportionnée mise sur le corps réifié et sexualisé serait une déclaration de non-conformité aux discours dominants et un désir de transgression des codes normatifs de la société. De son côté, Lawrence (2004) retrace l'origine des soirées clandestines vouées à la célébration des marginalités ethniques et sexuelles à l'époque du *Harlem Renaissance* des années 20 et 30 quand les lesbiennes et les gais Afro-américains se réunissaient pour socialiser. En effet, le *rent party* était souvent la seule formule possible leur permettant de vivre, en toute intimité, l'euphorie de rencontres défendues. Lawrence établit d'ailleurs une parenté directe entre ces arènes de divertissement social et le modèle de soirées au *Loft* du DJ David Mancuso, à New York à la fin des années 60.

Ces études, bien qu'elles s'attardent à de riches concepts – comme ceux de 'résistance' et de 'subversion' – et ouvrent sur des pistes d'analyses prometteuses, tombent dans le piège essentialiste en considérant la musique et la danse *house* et *disco* comme emblématiques et constitutives d'une différence raciale et sexuelle. Cela réduit considérablement la portée de ces analyses théoriques et cristallise le propos dans des catégories souvent prédéfinies et réductrices. Paradoxalement, elles s'appuient sur de riches répertoires de données empiriques et permettent ainsi de comprendre en détail la réalité des adeptes en club.

1.2.5. Le *groove*, le rythme et la *vibe* : entre emblème stylistique et force ordinatrice

Pour les adeptes des scènes *underground* explique Sommer, c'est la *vibe* ou le *groove* qui est l'assise première de l'expérience en club :

d'or » de la culture extravagante et clandestine de la *ball*. Cette *ball culture*, qui fait l'éloge de la féminité des femmes riches et blanches des années 20 à 50 au travers d'une compétition féroce entre concurrents, a une parenté directe avec la scène *house* des années 80 et 90. On retrouve dans ce film des membres de groupes transgenres, gaies, lesbiens issus des communautés afro-américaines et latinos et une riche réflexion sur les rapports de classe, de race et de genre aux États-Unis.

³⁰ « (...) winning space within and against the hegemonic order is articulated in the symbolic challenges of dancing – dances of imitation, derision, and parody. Because it creates alternative structures, it revitalizes and, as it moves away from the norm, also moves toward a new condition » (Sommer, 2001 :13). Voir aussi Butler (1991 : 21).

The vibe is an active, exhilarating feeling of "nowness" that everything is coming together –that a good party is in the making. The vibe is constructive; it is a distinctive rhythm, the groove that carries the party psychically and physically. (2001: 3-4)

Ce *groove* singulier décrit par Sommer se construit autour de la relation dialogique entre la foule de danseurs et le DJ, la musique agissant comme trame narrative et agent liant. Selon Feld & Keil (1994), le *groove* serait un « emblème stylistique » à la jonction de la structure sonore et sociale, concept développé initialement par le philosophe et historien de l'art, Meyer Schapiro³¹. Un « modèle sonore » universel et culturellement construit, résonnant au travers des modes d'expression et d'interaction de la société de laquelle il s'imprègne. L'expression « *getting into the groove* » décrit la mise en opération de ce modèle :

Instantly perceived, and often attended by pleasurable sensations ranging from arousal to relaxation, « getting into the groove » describes how a socialized listener anticipates pattern in a style, momentarily able to track and appreciate subtleties vis-a-vis overt regularities. It also describes how a seasoned performer structures and maintains a perceptible coherence (...) a feelingful participation, a positive physical and emotional attachment, a move from being "hip to it" to "getting down" and being "into it." A "groove" is a comfortable place to be. (Feld & Keil, 1994 : 75)

Le *groove* se révélerait un modèle structurant, un agent liant contribuant à la cohésion du groupe et à son éthos, compris comme les valeurs esthétiques, les croyances, les façons d'être et de faire. Les acteurs accueillant l'expérience du *groove* comme allant de soi, le qualifiant de « naturel, approprié et moral » (Becker cité dans Feld & Keil, 1994 : 93). D'ailleurs, au sein des *Black studies*, plusieurs chercheurs s'accordent pour dire que le *groove* revêt une signification toute particulière pour les Africains et les Afro-américains. Ainsi, pour Banfield (1999), le *groove* est synonyme de « rythme » :

In a progressive black aesthetic, again on all levels, beauty is in the rhythm, the groove. The groove is moved to the forefront. This urgency of objective meaning in expression, and the immediacy of the perception of the direct aural experience, shifts us away from the European romantic paradigm. This 'rude treatment' of expression, this urgency, this 'soul' as some have called it, is what

³¹ Schapiro définit le concept de *style* en termes de conventions partagées d'une forme : « a manifestation of the culture as a whole, the visible sign of its unity [that] reflects or projects the 'inner form' of collective thinking and feeling » (Schapiro cité dans Feld & Keil, 1994 : 132). Voir aussi les travaux de Sapir et Whorf sur ce que Feld décrit comme « *intuitive nature of a felt worldview* » (Feld & Keil, 1994 : 93).

we mean by 'life force' and vitality. This is now an aesthetic qualifier for artistic meaning. (1999 : 34)

Le rythme dicterait à la fois les valeurs, le goût et les sensibilités de l'identité *black* alors que le *groove* serait une « force », englobant d'une part, le pouvoir unificateur des tensions rythmiques et, d'autre part, le processus par lequel elles se constituent comme entité unie (Banfield, 1999 : 34). La satisfaction ultime est atteinte lorsque les séquences répétées, les « patterns » rythmiques se confondent, s'imbriquent et incitent les acteurs à communier ensemble par la danse.

Tout comme les études de la dernière section, celles provenant de la discipline des *Black studies* telles que Banfield (1999), Nelson (1999) et Chernoff (1979), bien qu'elles offrent des propositions théoriques et des descriptions ethnographiques éclairantes, renforcent certaines positions politiques et philosophiques essentialistes. Or, les analyses de Feld & Keil (1994) n'aboutissent pas aux mêmes conclusions en évitant les raccourcis théoriques entre traits culturels et modèles culturels. Ainsi, ils réussissent à définir un modèle sur lequel il est possible de penser les formations culturelles expressives en évitant les interprétations simplistes (essentialistes ou anti-essentialistes), en les présentant comme des entités hybrides s'inspirant de plusieurs assemblages culturels et de pratiques diversifiées.

1.3. Problème de recherche

Les études précédemment citées proposent des descriptions et des analyses théoriques abondamment étoffées de témoignages de participants, mais aucune de celles-ci ne nous éclaire sur la dimension située de l'expérience des individus à l'étude. Dans le cadre de ce mémoire, j'ai préféré me concentrer sur la façon dont les adeptes construisent leur expérience et la définissent plutôt que de présenter une interprétation théorique déracinée de la réalité concrète de l'expérience en club. De cette façon, je poursuis une démarche inductive, accordant une importance primordiale à l'interprétation première du « sens » que les adeptes attribuent à leur propre pratique. En d'autres mots, plutôt que d'avoir accès à ce que les acteurs

pensent et croient faire, vivre et/ou ressentir, je m'intéresserai à ce qu'ils font, vivent et ressentent au moment même où ils vivent l'expérience en club :

(...) ce qu[e] [l'acteur] pense qu'il fait n'est pas nécessairement ce qu'il fait dans la réalité et même l'expérience de la recherche dans ce domaine montre que dans le détail on fait toujours autre chose et plus dans ce que l'on fait effectivement que ce que l'on croit que l'on fait. (Vermersch, 1999 : 5)

Cela nous amène aux objectifs de ce mémoire. Dans ce projet de recherche, je souhaite interroger l'expérience corporelle et la pratique effective des acteurs de la scène UH. En me rapprochant de leur vécu, je serai à même de saisir le sens qu'ils accordent à leur participation aux événements de la scène UH et les représentations culturelles et sociales qu'ils en ont³². En empruntant les mots de Cazemajou, qui a grandement inspiré ce processus méthodologique inductif, je souhaite contribuer à cette idée : accéder directement et finement à la description des pratiques des acteurs « permet d'appréhender les représentations de manière plus cohérente, car à partir des pratiques mêmes qui leur donnent naissance » (2010 : 89). Cette recherche propose donc d'interroger la nature de l'expérience corporelle en club ainsi que les modalités de sa construction, selon la perspective des acteurs mêmes, au moyen d'une méthodologie immersive et d'une méthode d'entretien innovante (explicitation de l'action vécue), qui seront tous deux abondamment définies dans le deuxième chapitre. Je tenterai de démontrer qu'il est possible de cerner rigoureusement et scientifiquement l'expérience et la pratique effective des individus dans le contexte des scènes culturelles expressives. De cette manière, je serai en mesure d'interroger le « comment » plutôt que le « pourquoi », en mettant en lumière, entre autres, la dimension corporelle de l'échange interactionnel entre les protagonistes principaux (DJs, promoteurs et danseurs) de la scène.

³² Le concept de « représentation » s'applique à un ensemble de croyances, de valeurs, de mythes et de normes, etc., organisé de manière partiellement inconsciente par un groupe d'individus. Dans le cadre de ce mémoire, nous conserverons la définition de Jodelet (1984, 1991) qui présente le concept comme une « forme de connaissance, socialement élaborée et partagée, ayant une visée pratique et concourant à la construction d'une réalité commune à un ensemble social » (1991 : 36), un « savoir de sens commun, dont les contenus manifestent l'opération de processus génératifs et fonctionnels socialement marqués » (1984 : 361). Les représentations sociales seraient « des systèmes d'interprétation régissant notre relation au monde et aux autres, qui orientent et organisent les conduites et les communications sociales » (1991 : 36).

1.3.1. Questions de recherche

Notre démarche inductive³³ de terrain nous a révélé la persistance de l'utilisation chez les acteurs de l'expression idiomatique de *vibe* et de ses corrélats (*groove, feeling, beat, flow, etc.*) afin de décrire leur expérience lors de ces soirées. Il est alors pertinent de se demander : quelle est la nature de l'expérience corporelle de la « *vibe* » et comment peut-elle nous renseigner sur les individus qui participent à cette forme culturelle expressive *underground*?

Afin de mieux saisir la complexité du phénomène expérientiel, le sens et les représentations qui sont rattachées à l'expérience en club pour les acteurs, j'ai inclus à ces questionnements de base, une variété de questions périphériques :

En quoi l'expérience du DJ, du danseur ou du promoteur se distingue-t-elle ?

Quelle est leur expérience de cette scène et quel sens lui attribuent-ils?

Comment les acteurs réussissent-ils à traduire ce qu'ils font, vivent et ressentent lors de ces soirées UH?

Quels éléments distinctifs apparaissent dans la transmission et l'adaptation de cette formation expressive culturelle dans le contexte montréalais et par les Québécois d'origine haïtienne?

Quelle valeur les adeptes accordent-ils aux origines de la scène UH?

Y a-t-il des liens entre les origines afro-américaines de la scène, le contexte social et politique d'alors et la réalité de la scène UH montréalaise aujourd'hui ?

Qui sont ces acteurs ?

Ont-ils des trajectoires identitaires sociales similaires ?

Je tenterai de répondre à toutes ces questions au cours des prochains chapitres. Mais avant cela, je tiens à rappeler que cet objet de recherche s'est construit au travers d'observations, de discussions formelles et informelles, et d'une participation observante intensive aux événements de la scène *underground-house* de Montréal.

³³ Voir à ce sujet le document synthèse sur les distinctions entre « l'inductif » et le « déductif » rédigé par Blais *et al.* (2006) ainsi que la discussion des assises épistémologique et méthodologique de ma démarche de recherche au chapitre II.

Celle-ci a été à la fois l'inspiration et le port d'ancrage à partir desquels notre recherche s'est élaborée tout au long des trois dernières années. Voici un portrait de cette scène.

1.3.2. Le cas à l'étude : la scène *underground-house* de Montréal

Il faut noter que la culture *disco* et *house* a profondément teinté l'histoire du *nightlife* montréalais à partir de la fin des années 60. Montréal étant à l'époque une plaque tournante de la production de la musique *disco* et ses DJs voyageant fréquemment aux États-Unis et en Europe afin d'en faire la promotion³⁴. Straw relate qu'en 1979, à l'apogée de la folie commerciale du *disco*, Montréal est considérée par la revue *Billboard* comme étant « the second most important disco market on the continent, outside New York » (2008 : 118). Le coup d'envoi de cette industrie du divertissement tire son impulsion de départ de l'Expo 67 qui fournit les infrastructures nécessaires à l'établissement de la métropole comme point nodal international des productions musicales *disco* sur vinyle : « mediat[ing] between the cultural influences of Paris and New York, Europe and North America » (Straw, 2008 : 118).

Comme nous l'avons vu, la scène UH se construit en étroite connivence avec l'histoire des premiers événements musicaux d'origine (de Chicago et de New York principalement) et les figures célèbres du mouvement (Larry Levan, Frankie Knuckles, etc). Certains DJs et danseurs vont d'ailleurs se perfectionner plusieurs fois par année aux États-Unis tandis que les promoteurs y font venir des personnalités importantes (DJs, danseur/ses reconnus) qui excellent par leur style, leur expérience de la scène ou leur habileté technique. Ces ateliers de maîtres et ces événements sont l'occasion pour les organisateurs et les danseurs de renouer avec l'histoire idéalisée de la scène

³⁴ Plusieurs artistes québécois d'origine canadienne-française et italienne étaient internationalement connus dans le milieu de la *dance music* à l'époque. C'était le cas des producteurs et distributeurs Pat Deserio et Vincent DeGiorgio, des DJs Robert Ouimet, Gino Soccio, et des interprètes Claudja Barry, Suzy Q, Karen Silver, Denis et Denise Lepage, et Patsy Gallant : « records by these performers often perpetuated the long-standing tendency of Canadian or Quebecois cultural commodities to hide (or, at the very least, downplay) their origins, to look as if they came from more credible centers of cultural authority » (Straw, 2008 : 118-119).

disco et *house* d'origine, mais surtout de revivre l'ambiance communale et l'esprit de fraternité qui y régnait.

Fait à noter à Montréal, les Québécois de la seconde génération d'immigrants haïtiens³⁵, – DJs, promoteurs, producteurs et danseurs –, participent aux soirées de la scène UH dans une très forte proportion. En effet, cette fréquentation massive par les adeptes de parents haïtiens est étonnante puisqu'en général, en dehors des événements reliés à la « culture *hip hop* », les scènes *underground* en club où ils se retrouvent en supériorité numérique sont relativement peu nombreuses. Il y a donc un réel engouement auprès de cette niche d'individus pour les soirées UH. Quelques pistes de réponses peuvent nous enligner quant aux raisons de cet intérêt inédit. D'une part, il faut noter que les Québécois d'origine haïtienne entretiennent de nombreux liens avec des membres de leur famille résidant aux États-Unis et il y a de fortes raisons de croire que c'est grâce à ces liens, entre autres, qu'ils ont été initiés à l'héritage culturel, politique, artistique et historique afro-américain (Perreault *et al.*, 2003) ainsi qu'à l'univers de la *dance music*. D'autre part, en plus d'être directement liés à la grande diaspora haïtienne via leur famille élargie, les Québécois de parents haïtiens construisent leur identité sur la base d'un système de représentations associé à une autre entité : la diaspora « noire ». Celle-ci « déborde [d]es frontières de l'État-nation moderne » (Potvin, 1997 : 77) et les lie directement aux préjugés associés de la « *collective black* ». Cette catégorie, identifiée par Bonilla-Silva *et al.* (2003), inclut tous les individus à la peau noire d'origine africaine (pays africains, pays du continent américain), d'origine latine (Portoricains, Dominicains, etc.), mais aussi d'origine asiatique (Cambodgiens, Vietnamiens, Laotiens). Cette affiliation à la « *collective black* » se construit principalement sur les bases d'une expérience sociale commune (objective et subjective) du racisme³⁶.

³⁵ « Pour l'essentiel, le thème de la seconde génération apparaît quand s'interrompt le processus migratoire, quand les enfants et les petits enfants des premiers venus ne sont plus des immigrés et ne sont pas devenus non plus, malgré le temps, des Français ou des Québécois comme les autres » (Dubet, 2007 : 7).

³⁶ D'après les travaux de Maryse Potvin, les jeunes Haïtiens au Québec seraient les plus sujets « aux stéréotypes, aux préjugés et aux perceptions négatives des jeunes étudiants québécois en milieu scolaire et, en tant que Noirs, au harcèlement, aux arrestations, à la « suspicion » des policiers, aux signalements et aux références plus systématiques au tribunal de la jeunesse et à la violence des

En plus, et nos analyses finales permettront de le confirmer, il semblerait que les adeptes d'origine haïtienne de la scène UH se distingueraient très nettement de ceux fréquentant les événements associés à la « culture *hip hop* », notamment par le fait qu'ils appartiennent à une classe sociale moyenne à élevée. Une réalité qui découlerait, entre autres, de l'histoire d'immigration haïtienne des années 1960 et 1970, caractérisée par l'arrivée de deux cohortes aux profils socio-économiques bien distincts³⁷. À cette époque, les élites intellectuelles et la bourgeoisie traditionnelle haïtienne fuyaient l'hostilité des dictateurs François et Jean-Claude Duvalier (respectivement « Papa Doc » et « Bébé Doc »). C'est donc une proportion relativement élevée de candidats Haïtiens scolarisés (plus instruits d'ailleurs que la moyenne québécoise, voir Labelle, 1983) qui entrent dans la province dans la première moitié des années 70. C'est, selon moi, de cette cohorte plus scolarisée et plus aisée dont serait issue la majorité des adeptes d'origine haïtienne de la scène UH. Du côté des autres adeptes n'étant pas associés à la « *collective black* », ils sont majoritairement francophones, scolarisés, des Québécois qui ne se distinguent pas des adeptes UH d'origine haïtienne en termes de choix de consommation, de langues vernaculaires utilisées et de référents culturels.

Questionnés au sujet de leur intérêt à venir participer à ces soirées communales et nostalgiques, les participants sont unanimes : la dimension spirituelle, l'esprit « communal » et l'expérience de la danse sont les constituants attractifs par excellence. Selon eux, l'authenticité de ces soirées émane entre autres de la relation danseur-musique-DJ et de l'effet euphorisant de l'expérience collective de la *vibe* :

The vibe is an active communal force, a feeling, a rhythm that is created by the mix of dancers, the balance of loud music, the effects of darkness and light, the

skinheads et des groupes néo-nazis » (1997 : 84). « Ils ressentent le racisme avec acuité en raison de leur fort sentiment d'appartenance à la société québécoise, et non pas l'inverse » (2008 : 110).

³⁷ Selon Paul Dejean (1978), l'histoire de l'immigration haïtienne au Canada et au Québec aurait débuté sporadiquement vers la fin des années 1950 et au début des années 60. À partir de 1967, à la recherche de professionnels et d'ouvriers qualifiés, le Québec ouvre ses portes à une immigration haïtienne massive afin de pallier son besoin de main d'œuvre. Labelle identifie deux moments migratoires importants. Le premier, de 1968 à 1972, est caractérisé par une majorité d'immigrants d'origine haïtienne scolarisée et qualifiée, s'insérant dans un marché aux conditions favorables et en pleine expansion pour l'époque ; et le deuxième, de 1973 à 1977, s'illustre par l'arrivée d'immigrants haïtiens moins qualifiés. Toutefois, ces deux vagues bénéficieront de l'amélioration des conditions de travail et de rémunération qui suivra les grandes luttes syndicales des années 1970 dans les secteurs public et parapublic (Labelle, 1983 : 85).

energy. Everything interlocks to produce a powerful sense of liberation »
(Sommer, 2001: 3-4).

Cette expérience corporelle et spirituelle aussi diffuse que dirigée est vécue à la fois singulièrement et collectivement par les adeptes de ces soirées. Cette recherche propose donc d'interroger cette expérience, selon la perspective des acteurs mêmes, au moyen d'une ethnographie et d'une méthodologie immersives et inductives.

Le prochain chapitre propose de présenter les trois stratégies ethnographiques et méthodologiques utilisées tout au long de ce projet de recherche afin de saisir en quoi consiste le vécu des adeptes de cette scène dans toute sa complexité.

Chapitre II : Stratégies méthodologiques

*Vingt siècles d'un platonisme diffus
et de lectures christianisées du Phédon
inclinent à voir le corps non comme un instrument,
mais comme un empêchement de la connaissance
et à ignorer la spécificité de la connaissance pratique,
traitée soit comme un simple obstacle à la connaissance,
soit comme une science commençante.*
(Bourdieu, 1997 : 164)

*One could say that embodying is
where being and knowing meet*
(Todres, 2007 cité dans O'Grady, 2013 : 32)

Comme il a été précisé en introduction et dans le précédent chapitre, cette recherche interroge la nature de l'expérience en club, telle que vécue par les acteurs de la scène UH. Elle cherche aussi à comprendre le sens que les acteurs accordent à cette expérience, aussi bien au moment même où ils les ont vécus qu'*a posteriori*. Ces objectifs de recherche se sont révélés à moi après une longue période de terrain et grâce à une démarche ethnographique inductive. En effet, j'ai opté pour une telle démarche afin de permettre « à ce qui est pertinent pour ce domaine [d'étude] d'émerger »³⁸ au cours du processus ethnographique. Elle s'inscrit en parenté directe avec la *Grounded Theory* (Glaser & Strauss, 1967) ou *méthodologie de la théorisation enracinée*³⁹ qui s'est développée sous l'initiative du sociologue interactionniste Anselm Strauss. Dans l'ouvrage *Les fondements de la recherche qualitative : techniques et procédures de développement de la théorie enracinée* (2004), Strauss et Corbin situent la théorie enracinée de la façon suivante :

³⁸ Voir la traduction française de Barney G. Glaser et Anselm L. Strauss (1995) par Olivier de Sardan dans la revue *Enquête*. Voir aussi Kaufmann cité dans Cazemajou (2010 : 25) : « Dans la théorie classique, les concepts sont immédiatement disponibles, dégagés du concret, clairement proposés, livrés prêts à consommer. Dans la théorie fondée sur les faits, ils sont produits en direct, dans une confrontation permanente avec le concret ».

³⁹ Pour les chercheurs Jason Luckerhoff et François Guillemette (2012) de l'UQTR (Université du Québec À Trois-Rivières), la *Grounded Theory* « n'est pas d'abord une théorie, mais une approche méthodologique générale de recherche qui permet la construction d'une théorie » et préfère l'expression *méthodologie de la théorisation enracinée (MTE)*, correspondant plus adéquatement à la famille sémantique anglaise des mots « *field* », « *root* », « *ground* », à celle de *théorie ancrée (anchored)*.

Un chercheur ne commence pas un projet avec une théorie préconçue (sauf si son objectif concerne l'élaboration et l'extension d'une théorie existante). Il débute plutôt par un champ d'étude qui permet aux données de faire émerger la théorie. La probabilité que cette théorie ressemble à la « réalité » sera plus grande que pour une théorie résultant de l'ensemble de séries de concepts fondés sur des expériences ou d'une théorie construite par spéculation (c'est-à-dire selon la voie orthodoxe). (2004 : 20)

Cette approche méthodologique propose la triangulation étroite et continue des données de terrain, des entretiens, des analyses et des modèles théoriques dans un aller-retour incessant. Celle-ci est en faveur de collectes de données « ouvertes » et « laissant aux acteurs l'initiative de partager leur vécu à partir de la conscience qu'ils en ont et du sens qu'ils lui donnent » (Luckerhoff & Guillemette, 2012 : 12). Je me suis donc investie dans une démarche empirique de longue haleine, me pliant aux codes en vigueur dans la scène à l'étude et apprenant activement la danse *house* afin de participer pleinement à la réalité en club. En plus, n'ayant pas les outils nécessaires pour interroger directement l'expérience corporelle des participants à l'étude, mes recherches m'ont orientée vers une méthode d'entretien innovante, focalisée sur la description fine de l'expérience des sujets : la méthode de l'entretien d'explicitation. Cette méthode, mise au point par le chercheur Pierre Vermersch, est inspirée de la phénoménologie d'Husserl et des travaux sur la conscience de Piaget. Ces deux volets seront abondamment détaillés dans ce présent chapitre. En somme, le chapitre suivant tentera de mettre à l'avant-plan les différentes stratégies méthodologiques utilisées tout au long de la recherche. Ces stratégies ont été choisies afin de récolter des données au plus près de l'expérience des adeptes.

2.1. L'immersion dans le terrain d'enquête

Sous l'effet d'une chaleur parfois suffocante, de faisceaux lumineux aveuglants et de stimuli sonores provenant à la fois du système de son et des fêtards surexcités par l'ambiance, l'espace du club de nuit⁴⁰ n'est pas a priori le lieu idéal pour la prise de

⁴⁰ Bien que les expressions « club de nuit » et « club » soient considérées comme des anglicismes, je les préfère à « boîte de nuit » qui reflète une réalité française plutôt que québécoise.

notes et l'observation de comportements culturels et sociaux. C'est plutôt l'endroit privilégié pour le laisser-aller et l'expérimentation de sensations corporelles et émotionnelles loin des soucis de la vie de tous les jours. À ce propos, le chercheur Luis-Manuel Garcia se demande :

Is it right to interrupt [their] fun for our own curiosity (and professional career interests)? It would be undoubtedly problematic to interrupt participants in a religious ritual, a romantic encounter or an intimate conversation—regardless of how fun they may be—so why should we not show the same respect for participants' immersion in EDM [Electronic Dance Music] events ? (2013 : 7)

Bien qu'il existe une multitude de tactiques pour recueillir des informations auprès de répondants sans nuire à leur plaisir brut du moment, le risque de gêner le déroulement d'une soirée qui s'amorce candide et ludique est une éventualité qui demeure à l'esprit pour le chercheur. Et n'empêche, dans le cas où une personne est très ouverte à la discussion informelle sur la réalité en club, plusieurs autres défis se présentent à l'enquêteur : la difficulté d'entendre les conversations dans un tel environnement sonore sans perdre le fil ou l'intérêt de la personne interrogée, la nécessité de situer son statut de chercheuse et ses intentions sans intimider ou démotiver les gens à poursuivre la discussion, sans oublier l'épuisement généré par la danse et l'horaire des soirées⁴¹! En apparence égayante, l'entreprise ethnographique en club de nuit⁴² n'est pas de tout repos. Celle-ci m'a d'ailleurs fait traverser des chemins houleux à titre personnel autant qu'à titre de danseuse et de chercheuse⁴³.

Dans les prochaines sections, je développerai sur les divers niveaux d'observation participante et sur la notion de méthodologie immersive. Comme le lecteur pourra le constater, ces méthodes de collecte de données posent problème en sciences sociales.

⁴¹ Une soirée en club commence rarement avant 23h et se termine généralement dans les environs de 3h30-4h en incluant les discussions avec les autres participants et les dernières chansons que le DJ offrent aux fidèles adeptes qui ont tenu jusqu'à la fin. Dans ce marathon de musique électronique, il n'est pas rare pour les adeptes de danser plus de 3-4 heures en ligne, souvent à très fort régime. Dans la majorité des cas, les heures normales de sommeil sont perturbées et l'épuisement du corps se fait parfois sentir pendant plusieurs jours.

⁴² Bien que les expressions « club de nuit » et « club » soient considérées comme des anglicismes, je les préfère à « boîte de nuit » qui reflète une réalité française plutôt que québécoise.

⁴³ Parallèlement à ce projet de recherche, j'ai poursuivi une psychothérapie analytique afin de clarifier mes intentions sur le terrain ethnographique, participé à une multitude de cours et d'ateliers en technique de la danse *house* et complété une formation de deuxième niveau en technique d'entretien (méthode de *l'explicitation de l'action vécue*) au Département de danse de l'UQAM.

D'une part, parce qu'elles sont rarement explicitées comme méthodologie par les chercheurs qui en font usage, rendant ainsi difficile l'examen des conditions de production des données découlant de ces dites méthodes et, d'autre part, leur applicabilité reste limitée à certains types de pratiques humaines. Toutefois, utilisées dans le contexte qui m'intéresse ici, à savoir la scène *underground-house*, ces méthodes peuvent offrir de riches ressources pour l'intégration du chercheur au sein du groupe à l'étude et la possibilité d'enrichir les résultats de recherche de manière substantielle. À condition, bien sûr, que ces méthodes fassent de « l'explicitation des conditions singulières de l'enquête une exigence systématique » (Beaud & Weber, 2010 : 9).

2.1.1. Le continuum de l'observation participante

L'observation participante est reconnue comme méthode de récolte de données dans plusieurs disciplines des sciences sociales (histoire, sociologie, anthropologie). Bien qu'elle soit devenue célèbre en partie grâce aux carnets de notes et comptes rendus détaillés d'observations d'ethnologues tels que Franz Boas, Marcel Griaule, Bronislaw Malinowski, c'est sous la bannière sociologique de l'École de Chicago à partir de 1919 qu'elle prend véritablement racine⁴⁴. Le travail de terrain consiste en une insertion dans le milieu de vie des enquêtés durant une période significativement longue afin de comprendre un phénomène du « point de vue de l'acteur⁴⁵ » en « passant du statut initial d'*outsider* à celui d'*insider* » (Bastien, 2000 : 122). Cette démarche accorde au chercheur

« ... » une plus grande latitude dans la construction analytique que d'autres démarches (comme l'entretien) [et] permet éventuellement de tester immédiatement sur le terrain les inférences faites, par la mise à l'épreuve, au

⁴⁴ Bien que la première génération de sociologues de l'École de Chicago ait jeté les bases de l'observation participante dans ces années, c'est plutôt la deuxième génération de chercheurs de terrain des années 1940 qui consacre la *tradition* de Chicago en y reformulant les assises épistémologiques et méthodologiques. Erving Goffman, Howard Becker, Fred Davis et Elliott Freidson en sont des figures importantes (Adler & Adler, 1987).

⁴⁵ « (...) l'enquête de type anthropologique se veut au plus près des situations naturelles des sujets – vie quotidienne, conversations –, dans une situation d'interaction prolongée entre le chercheur en personne et les populations locales, afin de produire des connaissances *in situ*, contextualisées, transversales, visant à rendre compte du "point de vue de l'acteur", des représentations ordinaires, des pratiques usuelles et de leurs significations autochtones ». (Olivier de Sardan, 1995a)

moment même de la prise des notes de terrain, des distinctions retenues dans le codage de ce qui est observé. (Chapoulie, 2000 : 21)

Dans le cas précis de mon projet de recherche, une première période exploratoire dédiée principalement à l'observation participante lors d'évènements de danse de la scène UH en club de nuit, laquelle Adler & Adler qualifiaient de « périphérique », était incontournable étant donné mon statut de néophyte dans le milieu⁴⁶. Cela se traduisit par une présence à de nombreux évènements communaux (plus d'une cinquantaine) dans divers clubs et lieux de plaisance de la ville sur une période qui s'étale sur plus de deux ans⁴⁷. À cette étape, j'étais à la recherche de données essentiellement *visuelles* (type d'installation des salles, éclairage, accoutrement des différents participants, codes non verbaux de présentation et de salutation, etc.), *auditives* (conversations saisies au vol, musiques jouées, noms de certains participants entendus, niveaux de langage, etc.) et *signalétiques* (quantité d'hommes et de femmes, catégories d'âge, etc.). De plus, j'essayais d'archiver et d'organiser ce que je voyais sur Internet : témoignages et entrevues lors de compétitions, discours officiels lors d'évènements de danse par les « mentors » du milieu, commentaires d'adeptes sur différents portails sociaux. Lors de ces premières étapes de familiarisation, j'observais avec une visée large et un regard ouvert afin de « pouvoir observer ce à quoi [je n'étais] pas préparé[e] » (Olivier de Sardan, 1995a).

En parallèle, je me consacre à un apprentissage intensif de la danse *house*, plusieurs fois par semaine, dans une multitude de studios de danse de la ville, en vue de résoudre un problème méthodologique de taille : le degré de mon implication « périphérique » n'est pas suffisant pour saisir les activités des gens de la scène. Approfondir la connaissance de mon objet d'étude en m'impliquant activement devient de plus en plus indispensable. À cette étape préliminaire, plus je me présente sans danser aux évènements, plus je risque de me faire catégoriser comme étant une

⁴⁶ Les chercheurs qui choisissent ce rôle « participent suffisamment à ce qui se passe pour être considérés comme des "membres" sans pour autant être admis au "centre" des activités. Ils n'assument pas de rôle important dans la situation étudiée » (Lapassade, 1991 : 22). Voir aussi la typologie à des fins heuristiques d'Adler & Adler (1987).

⁴⁷ À cela s'ajoute un pré-terrain exploratoire de deux semaines à New York (lieu d'origine mythique de la scène) dans les clubs importants et évènements UH incontournables à l'été 2010.

« *drinker* », étiquette peu flatteuse donnée généralement aux personnes qui ne maîtrisent pas les codes en vigueur en club (participation à la dynamique interactionnelle du *party* en cours, respect de l'espace réservé aux danseurs, attitude de sobriété en tout temps, etc.). D'ailleurs, contrairement aux événements *raves*, les activités proposées par la scène *underground-house* ne tournent pas autour de la consommation d'alcool ou de drogues. Selon Sommer (2001), l'objectif des danseurs de *house* :

«... » is to be a part of the group yet maintain a sense of individuality – to seek the good vibe and hit the zone through the physical rapture of hard dancing. Because the forms of Underground-House dancing are interactive, performative, and improvisational, the dancer strives to keep a sense of objectivity (Sommer, 2001 : 73).

Il semble de plus en plus évident qu'une implication à titre de danseuse me permettrait d'entrer au cœur de l'expérience de la scène UH, attendu qu'il m'est impossible de m'improviser DJ, promotrice d'évènement ou *barmaid* :

Si l'on considère comme impossible une pure extériorité du chercheur par observation directe, la distinction ne passe pas entre une observation qui serait participante et une autre qui ne le serait pas, mais selon le type de « rôle de membre » forcément tenu par le chercheur dans la situation qu'il étudie. (Arborio & Fournier, 2010 : 87)

Glanant des informations de discussions informelles avec des participants, je me familiarise progressivement avec les règles de base prescrites à l'intérieur des cercles de danse nommés *cyphers* (espace d'improvisation spontanée, *freestyling*, avec les pairs) et je m'exerce à ce nouveau rôle d'observation participante « active »⁴⁸ en dansant le plus possible à tous les événements auxquels je suis invitée.

À l'époque, comme l'introduction le mentionnait, le seul véritable lien que j'aie avec la scène est une connaissance personnelle qui s'avère être une personnalité reconnue au sein de la scène et que j'avais rencontrée dans le cadre d'un projet chorégraphique dans lequel nous étions tous deux danseurs. Contrairement à mes attentes, je croyais que cette personne allait être d'un appui substantiel dans la négociation de mon

⁴⁸ « Dans l'*observation participante active* (OPA) le chercheur s'efforce de jouer un rôle et d'acquérir un statut à l'intérieur du groupe ou de l'institution qu'il étudie. Ce statut va lui permettre de participer activement aux activités comme un membre, tout en maintenant une certaine distance : il a un pied ici et l'autre ailleurs. » (Lapassade, 1991 : 25)

entrée sur le terrain. Après plusieurs mois d'observation participante, de discussions informelles avec plusieurs acteurs du milieu et de cours intensifs de danse *house*, je compris que c'était ma propre implication personnelle, mon propre engagement corporel et l'incarnation même de mon objet d'étude qui allait me permettre de m'intégrer à cette scène et d'en comprendre l'expérience des participants.

2.1.2. L'objectivation progressive du terrain

Dans la tradition socioanthropologique, la rencontre avec les acteurs sur le terrain d'enquête est d'ordre instrumental et vise avant tout à construire un corpus d'informations descriptives à partir duquel sera érigée une analyse des traits caractéristiques de la communauté à l'étude (Goulet, 2011). D'après cette logique, le chercheur doit s'effacer devant les données objectivées et les analyses qui en découlent. Le regard non impliqué du chercheur sur son objet d'étude est une « illusion épistémologique » que le chercheur Andrieu conteste en ces termes :

Ne pouvant sortir de notre corps autrement que par les langages, le(a) chercheur(euse) devrait justifier son sexe, sa posture, sa classe sociale et ses paradigmes dans un *coming out* méthodologique sans lequel son récit, son analyse et son discours n'auraient aucune légitimité. (2011 : 10)

En sciences sociales, les difficultés, les expériences et les interrogations qui émergent du terrain sont reléguées dans les carnets de l'ethnologue. Sans la lecture de ces dits carnets, nul ne peut savoir dans quel contexte ces données ont pu être recueillies ni les expériences et les transformations vécues par le chercheur au cours de son terrain. Ces réflexions sont désormais intégrées à l'objet d'étude :

The recognized illegitimacy of the omniscient ethnographer now forces even openly positivist ethnographers to locate themselves in their texts, and to recognize that reality is socially constructed - if not fragmented, dialogical, and contested. (Bourgois, 2002 : 418)

Ainsi, dans le cadre de cette recherche, j'ai choisi de m'intégrer à mes données en me positionnant à la fois en tant qu'observatrice participante et informatrice. Les prochaines sections décriront comment j'ai mis en œuvre cette approche méthodologique.

2.1.3. Les conditions de production des données

Au sein des études sur les scènes électroniques, il existe très peu de ressources sur l'expérience en club à titre de chercheur⁴⁹. Parmi les chercheurs qui ont tenté l'aventure de l'investigation dans des lieux festifs, la majorité se fait discrète quant à leur méthodologie de terrain et sur les conditions de cueillette de données, tombe dans l'autobiographie ou dans ce que Favret-Saada décrit comme les « risques de la subjectivation » (Favret-Saada cité par Bastien, 2007 : 129). En plus, dans une majorité de cas, leurs brèves réflexions méthodologiques négligent les détails (durée de l'immersion intensive, conflits ou interrogations au cours du terrain, obstacles et limites de leurs méthodes, etc.) et ne présentent pas de retour systématique sur leur expérience d'ethnologue⁵⁰. Ma démarche de recherche cherche à mettre en lumière les étapes d'intégration à une scène dansante électronique et les différents outils à la disposition du chercheur, et du néophyte, pour y parvenir. Afin de documenter ce processus, il était important d'y inclure mes erreurs, mes difficultés et mes réflexions personnelles sur le terrain. Les propos du sociologue Pierre Bourdieu résonnent d'ailleurs assez directement avec cette approche :

Bref, la sociologie la plus critique est celle qui suppose et implique la plus radicale autocritique et l'objectivation de celui qui objective est à la fois une condition et un produit de l'objectivation complète : le sociologue n'a quelque chance de réussir son travail d'objectivation que si, observateur observé, il soumet à l'objectivation non seulement tout ce qu'il est, ses propres conditions sociales de production et par là les "limites de son cerveau", mais aussi son propre travail d'objectivation, les intérêts cachés qui s'y trouvent investis, les profits qu'ils promettent. (Bourdieu, 1978 : 68)

C'est à cet exercice d'« auto-réflexivité corporelle méthodologique⁵¹ » que je me suis livrée tout au long de ce chapitre en présentant de manière transparente les

⁴⁹ Le dernier numéro de la revue électronique *Dancecult : Journal of Electronic Dance Music Culture*, essaie précisément de pallier ce problème en proposant des articles sur les méthodologies du travail de terrain dans le cadre d'événements de musiques électroniques : *Doing Nightlife and EDMC Fieldwork* (Vol 5, No 1, 2012). Voir aussi la bibliographie sur la *dance culture* aussi disponible en ligne <http://www.dancecult.net/bibliography.php>.

⁵⁰ Voir les sections méthodologiques des travaux suivants qui confirment ce constat : Malbon, 1999; Thornton, 1996; Fikentscher, 2000; Buckland, 1999.

⁵¹ « Le chercheur ne peut s'apercevoir de l'ancrage somatique de sa subjectivité et éventuellement en tirer parti scientifique qu'à la condition de déployer une auto-réflexivité corporelle méthodologique sinon critique » (Andrieu, 2011).

conditions de production de données du terrain telles qu'elles se sont présentées à moi (contexte personnel préalable, processus d'incorporation, défis et difficultés rencontrées en cours de terrain, limites des méthodes de collecte de données, etc.).

2.1.4. De l'imprégnation à l'incorporation : une méthodologie immersive

D'abord intimidée par les cercles de danse en club, je m'exerce à la *house dance* grâce à des cours et des ateliers dirigés par des maîtres lors de sessions intensives⁵². À cette période, il m'est difficile d'évaluer ma maîtrise des codes implicites de la scène UH, sans l'avis ou les commentaires rétroactifs de quiconque, en dehors des encouragements polis de mes professeurs et des autres danseurs. Plusieurs mois s'écourent, je deviens de plus en plus préoccupée et sceptique quant à ma capacité à faire ma place à titre de danseuse en constatant la complexité non seulement de la danse, mais aussi des nombreux codes à incorporer. En effet, sur la piste de danse, l'on reconnaît rapidement un bon danseur à sa capacité de mobiliser plusieurs codes importants. Par exemple, il est essentiel pour le danseur de débiter (ou terminer) une séquence de manière adéquate. Il doit être en mesure, particulièrement en danse *house*, de présenter de la flexibilité, beaucoup de créativité en plus de maîtriser les pas de « bases ». La maîtrise du rythme (suspension ou capacité à être volontairement *off-beat*), l'attitude de confiance et le *showing-off*, la démonstration du *sang froid* ou du *cool-headedness* (imperturbabilité, contrôle de soi), etc., sont toutes des caractéristiques fondamentales dans l'exécution de la danse. Surtout, le danseur doit démontrer une capacité à bouger avec vigueur, rigueur, précision et virtuosité⁵³. Tous ces codes font partie intégrante de l'apprentissage du participant, ils sont importants à connaître même s'il n'est pas lui-même un danseur, car il sera appelé à commenter les performances et à participer activement au rôle de spectateur sans quoi il risque de se faire exclure du groupe : « deficiencies in the subcultural capital required to decipher

⁵² Une première session avec la danseuse internationalement reconnue Marjory Smarth (*Dance Fusion NYC*) en 2010 et une seconde session avec Sekou Heru, entraîneur et danseur professionnel, (NYC) en 2011. Ces séances duraient généralement de 2 à 6 heures et proposaient des entraînements, des exercices techniques et des conseils pour développer son propre style en *house dance*.

⁵³ Voir l'étude de Thompson (1974) sur la critique artistique et esthétique de la danse en Afrique.

the 'codes' of clubbing can lead to exclusion through the 'condescension' and derision of those that have acquired the necessary codes » (Malbon 1999 : 54).

Dans cette confusion par rapport à ma capacité à progresser en danse *house*, je suis rapidement rappelée à l'ordre par certains danseurs et professeurs qui me prient de cesser de me questionner et de me préoccuper rationnellement de mes mouvements. Ils m'encouragent à m'exprimer strictement par le corps et à laisser libre cours à mes mouvements en studio et sur la piste de danse sans y réfléchir⁵⁴. En d'autres mots, je dois « lâcher prise », sortir de mon rôle contraignant d'ethnographe et revenir à mon corps sur un « mode somatique d'attention »⁵⁵. Il est temps pour moi de m'abandonner au simple fait de bouger afin de rechercher un « engagement kinesthésique avec la danse » (Hazzard-Gordon, 1991 : 29). Pour la danseuse moderne Margie Gillis c'est l'état extatique, qu'elle nomme « transformation », qui stimule sa dance et son travail chorégraphique : « each session draws her deeper into her unconscious and solidifies the links between interior experience, kinaesthetic awareness and physical movement » (Cauthery, 2008 : 142-144). Le discours de Gillis sur sa capacité à expérimenter le mouvement dans une sorte de transe est similaire à plusieurs témoignages entendus dans le milieu UH tel que le fait de se sentir dansé sous l'impulsion d'une énergie autre que soi : « she is no longer "dancing" but "being danced" » (Cauthery, 2008 : 147). Quant à lui, le chercheur O'Grady se réfère à la notion de *flow* :

Being at play, letting loose, cutting free are all sensations central to the experience of festival. Reaching the point at which a festivalgoer feels they are able to experience a sense of flow in the dance space is perhaps the ultimate goal. Ecstatic experiences on the dance floor can feel "oceanic" (Malbon 1999 : 106) and clubbers can feel swept up by the swell of the crowd as they relinquish their sense of individuality and allow themselves "to go with the flow" and lose themselves in the intensity of the moment. (O'Grady, 2013 : 21)

Or, ce lâcher-prise n'est pas nécessairement évident à opérer en contexte

⁵⁴ « (...) un mouvement est appris lorsque le corps l'a compris, c'est-à-dire lorsqu'il l'a incorporé à son « monde », et mouvoir son corps c'est viser à travers lui les choses, c'est le laisser répondre à leur sollicitation qui s'exerce sur lui sans aucune représentation » (Merleau-Ponty, [1945] 1976 : 172).

⁵⁵ L'expression de l'anthropologue Csordas « somatic mode of attention » se définit comme suit : « culturally elaborated ways of attending to and with one's body in surroundings that include the embodied presence of others » (Csordas, 1992 : 128).

ethnographique surtout lorsque surgit une série d'interrogations ou de discours internes sur la piste de danse :

« Depuis quelques soirées, je me promène d'un espace à un autre. De l'espace des "danseurs" à celui de la "crowd". Mais je préfère demeurer entre les deux, dans la marge près de la sortie/entrée. Je dirais que ça me définit bien : demeurer dans l'entre-deux. Pas tout à fait dans la "clic" des danseurs ni dans le groupe plus "mainstream" [qui danse près du DJ]. Je veux être libre et pouvoir circuler facilement entre les univers ». (*Journal de terrain*, 13 juillet 2011)

Face au défi du « laisser-aller », nombre de chercheurs « de terrain » vont avoir recours, nous dit Bruno Demers, à une faculté bien connue des poètes, comédiens et amateurs de fiction : la « suspension volontaire de l'incrédulité ». Il nous la décrit comme suit :

« ... » au niveau de la participation expérientielle, cette faculté est mise à profit dans une démarche rationnelle et active, véritable dédoublement de l'observateur qui, pour les mesurer, accepte lui aussi temporairement les postulats qui lui sont présentés. (Demers, 2010 : 225)

Cette faculté que j'ai moi-même mise en œuvre à maintes reprises, offre au chercheur la possibilité de s'extraire de ses propres postulats et de ses prises d'informations habituelles en vue d'une ouverture, ne serait-ce que pour un temps, à d'autres façons de faire et de penser⁵⁶. Particulièrement dans la scène UH, cette démarche d'intériorisation doit nécessairement être accompagnée d'un raffinement d'aptitudes expressives, communicationnelles et corporelles de base. Concrètement, elles nécessitent le développement d'un sens kinesthésique⁵⁷ aiguisé, travail nécessaire afin d'améliorer mes mouvements et d'établir un rapport empathique avec l'expérience du corps des danseurs : épuisement, douleur (due à l'exécution assidue d'un nouveau

⁵⁶ Sur une même ligne d'idées, O'Grady propose de s'inspirer des outils de recherche utilisés au sein des *performance studies*, tels que le jeu (play) et la performance en vue de saisir le caractère incarné de l'expérience en club : « Research methodologies in the field of performance studies might provide an answer insofar as they offer "performative-sensitive ways of knowing" (Conquergood 1998: 26) that contribute to an epistemological pluralism » (O'Grady, 2013).

⁵⁷ Je préfère l'utilisation du terme kinesthésie, littéralement *kinetic* (mouvement), *aesthesia* (sensibilité), comme aptitude générale à ressentir « the motion of one's own body and to adjust it in culturally preferred ways » (Potter, 2008 : 49), à celui de proprioception, qui reflète une certaine conscience du corps mais sans nécessairement y imbriquer la dimension motrice. En effet, la conscience sensorielle de la position et de la mobilité du corps fournit une quantité d'informations essentielles sur tout le répertoire de nos actions motrices, de la levée du bras à la capacité d'ingurgiter de la nourriture. Le sens kinesthésique permet aussi la perception de la chaleur, de la douleur, de la tonicité (flow) et de l'énergie. Ces éléments cruciaux sont informellement ressentis parmi les danseurs et sont des caractéristiques fondamentales à l'activité de la danse (Potter, 2008 : 455).

mouvement par exemple) et *extase* sur la piste de danse. Améliorer l'acuité kinesthésique du corps permet alors d'incorporer un amalgame de signifiants corporels, gestes, façons de bouger et de se mouvoir, considéré comme étant approprié dans la scène UH⁵⁸. De fait, les danseurs utilisent une variété de moyens pour communiquer et interagir sur la piste de danse. Ces moyens de communication corporels, véritables « techniques du corps » (Mauss : 1950), sont utilisés de manière à comprendre certaines informations spécifiques mais servent aussi à exposer des « styles of self-presentation, bodily techniques of expression, and associated notions of competency or even expertise » (Malbon, 1999: 27). Afin de saisir ces nouveaux types de communication non verbale, je dois acquérir un savoir-faire précis. Voici un cours extrait d'une auto-explicitation⁵⁹ dans laquelle se révèle progressivement ce savoir tacite :

« 92. Que fais-tu quand tu observes le DJ ?

93. Je regarde comment lui il *vibe* la musique, comme il la vit dans son corps, je me modèle ensuite à cette énergie. Je suis avec lui, on devient des *partners*.

94. À quoi prêtes-tu attention quand tu l' observes ? Qu'est-ce que tu remarques en premier ?

96. Son regard je pense. L'intensité de son regard. Sa présence à la musique, dans son corps. Sur quelle partie musicale il bouge, ses accentuations de corps sont sur quel rythme ou séquence, qu'est-ce qui le bouge lui dans cette *tune*, spécifiquement. ». (*Auto-explicitation de l'expérience de la vibe*, terminée le 2 juillet 2013)

Pour le sociologue français Wacquant, le savoir « ordinaire » qui nous construit en acteurs compétents est un savoir-faire incarné, sensuel « that operates beneath the controls of discursive awareness and propositional reasoning » (2005 : 462). En 2001, il

⁵⁸ La sociologie et l'anthropologie recourent à la notion d'incorporation, qui désigne les « processus d'apprentissage des conduites motrices, des attitudes physiques, des postures et des gestes corporel. [...] Cette notion d'incorporation reflète donc une des dimensions de la socialisation, c'est-à-dire du processus par lequel un individu s'adapte à son environnement naturel, social et culturel en intériorisant des règles de conduites, des pratiques, des valeurs et des schèmes » (Martin, 2006 : 102). Ce terme a été préconisé afin de mettre en lumière le concept anglophone d'« embodiment », de plus en plus usuel et utilisé de manière à illustrer le processus dynamique de socialisation incarnée des agents sociaux. Bryan Turner cite à cet égard : « The concept of the 'body' suggests a reified object of analysis, whereas 'embodiment' more adequately captures the notions of making and doing the work of bodies – of becoming a body in social space » (1996 : xiii).

⁵⁹ La méthode de l'auto-explicitation consiste en une « pratique de l'introspection rétrospective et actuelle » (Vermersch, 2007 : 19) à la première personne et exige dans son accomplissement que le chercheur se positionne à la fois comme intervieweur et interviewé afin de recueillir des informations précises sur une situation passée. Une description exhaustive de la méthode sera présentée au point 1.3.4. de ce chapitre.

publie un essai ethnographique intitulé *Corps et âme. Carnets ethnographiques d'un apprenti boxeur*, dans lequel il présente le monde sensuel (*sensuous*) de la boxe afro-américaine d'une banlieue ouvrière de Chicago. Son livre fait le portrait intime et charnel de sa transformation de doctorant en sociologie à « Busy Louie », un boxeur de 127 livres de la catégorie des poids super-légers. Dans cet exercice, le sociologue cherche à faire la démonstration en action que l'acteur social est « before anything else being of flesh, nerves, and senses » en actualisant le concept d'*habitus* de Bourdieu. Il n'y a rien de plus essentiel, selon lui, que de mettre son corps à l'épicentre des forces matérielles et symboliques que le chercheur entend disséquer (Wacquant, 2004 : viii). Quant à lui, l'anthropologue Michael Jackson (1989) fait appel à une « ouverture épistémologique » (*epistemological openness*), « where none of the senses are to be excluded from ethnographic reportage » (cité dans St John, 2013).

Depuis les 20 dernières années, ils sont de plus en plus nombreux au sein des sciences sociales⁶⁰ à souligner la pertinence du rôle du corps et des sens dans le travail ethnographique, au même titre que Wacquant et Jackson, afin de saisir :

the ways culture is lived by subjects who constitute it, by means of embodying and enacting it, linguistically as well as physically – that is, as skills and tastes, habits and proclivities of action. (Retsikas, 2008 : 112)

Ces travaux dressent le constat suivant : le savoir est d'abord et avant tout compris par le corps. Entre autres, l'essai célèbre de l'anthropologue Csordas sur *l'incarnation* (1990) suggère l'anéantissement du paradigme dualiste dominant corps/esprit en sciences sociales en exigeant le recours à une méthodologie qui est en son essence non dualiste (1990 : 8). Csordas articule son propos en se référant aux travaux de Maurice Merleau-Ponty et à sa conception du corps comme « véhicule de l'être au monde » ([1945] 1976 : 172) où l'acte de savoir est d'abord préobjectif et préréflexif :

We must return to the social with which we are in contact by the mere fact of existing, and which we carry about inseparably with us before any objectification. (1990 : 10)

Csordas affirme que l'expérience du corps « is the starting point for analyzing human participation in a cultural world » (Csordas, 1992 :125) et critique, conjointement avec

⁶⁰ Notamment : Howes (2002), Skinner (2005), Farnell (1999), Stoller (1989), Csordas (1990, 1993), Wacquant (2004, 2005), Fortin (2008), Jackson (1989), etc.

son collègue Stoller, les études anthropologiques désincarnées (*disembodied*) qui présentent, selon eux, une image partielle de la pratique et des comportements des gens auxquels elles s'intéressent (Stoller, 1997 : xvi). Farnell remarque que si le corps et la kinesthésie (perception du corps en mouvement) sont largement absents en théorie sociale et culturelle, c'est en partie dû à notre histoire. D'après ses recherches, jusqu'au 19e siècle, la recherche exclut systématiquement la kinesthésie de la taxonomie occidentale des sens. En effet, la vue et l'ouïe étaient considérées comme les sens privilégiés des « civilisés » tandis que l'on considérait l'odorat, le goût et le toucher plus prédominants chez les races « primitives » (Farnell: 2003).

Cela dit, une analyse de la corporéité⁶¹ des agents sociaux ou une méthodologie immersive sur le terrain d'étude n'est pas toujours possible⁶². Buchholz souligne les implications éthiques et les limites de telles approches dans le cadre de recherche sur la sexualité par exemple (2006 : 489). Or, même lorsque le contexte ethnographique le rend pertinent, une majorité de chercheurs n'intègrent pas dans leurs travaux de recherche la dimension expérientielle et réflexive de l'entreprise ethnographique⁶³. À ce sujet, il est légitime de s'interroger : existent-ils des méthodes fiables en mesure de relater, dans son entièreté, l'expérience phénoménale des chercheurs et des acteurs sociaux à l'étude ? Les ethnométhodologues, quant à eux, affirment que c'est en participant *complètement* à la vie des membres d'un groupe que le chercheur peut saisir l'interprétation originale de leur expérience. Pour ce faire, Garfinkel et ses

⁶¹ Cette locution française est utilisée abondamment dans la littérature scientifique en danse et c'est pourquoi nous avons choisi de l'employer ici parce qu'elle se pense comme « une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations ; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique ». Ce terme à connotation plus « plastique », entend traduire une réalité « mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces » (Perrin, 2006 : 102).

⁶² « While fieldworkers may initiate their research endeavor with the intention of pursuing the suggested role, their experience may cause them to stray from these initial aspirations » (Adler & Adler, 1987 : 20). Voir aussi la section méthodologique du mémoire de Julien Simard (2013) traitant des effets collatéraux de son observation participante périphérique (sentiments de « répulsion » et d'« écoeurement ») au sein d'une institution de soins palliatifs au Québec. Dans le cas bien précis de son terrain d'enquête, il aurait été impossible de s'y immerger davantage pour des raisons psychologiques et éthiques.

⁶³ Voir ces travaux d'ethnographes qui modifient cette tendance en intégrant à leurs recherches des méthodologies immersive et réflexive : Jane K. Cowan (1990), Novack (1990), Sklar (1991), Ness (1992), Browning (1995), Potter (2008) et plus récemment, Cazemajou (2010). Voir aussi le chapitre *Dance ethnography as a situated reflexive bodily practice* dans Thomas (2003).

collègues exigent du chercheur un engagement complet, quasi ascétique, envers l'entreprise ethnographique. Mais les risques d'une telle entreprise ne sont pas à négliger :

another problem associated with going native is that researchers may assume the « natural attitude⁶⁴ » (...) of members [and the] tendencies, arising from their overinvolvement, to take their settings' ongoing activities and meanings for granted. When this happens, they may fail to recognize adequately the theoretical significance of these events. (Adler & Alder, 1987 : 22)

En effet, se rapprocher au plus près de l'expérience peut aussi, dans certains cas, exposer le chercheur aux risques de la mésinterprétation et de la surinterprétation des données (Olivier de Sardan, 1995b). Le projet des ethnométhodologues, bien qu'il ait contribué à exposer les défis que pose la description sociale (Pharo, 1985 : 120), est difficilement applicable dans la réalité et n'a pas les moyens de ses ambitions. Toutefois, les réflexions que Garfinkel et ses collègues ont, entre autres, soulevées dans ce débat autour d'une science sociale véritablement « compréhensive⁶⁵ » (Weber, 1965; 2011; Pharo, 1985; Bourdieu, 1992; Everett, 1997; Piette, 1996; Schwartz, 1993; Winkin, 1989) suffisent à attester qu'il puisse y avoir des solutions empiriques et rigoureuses aux difficultés méthodologiques que pose l'investigation au plus près du sens et des motifs des pratiques humaines. Dans cette ligne de réflexion, au cours de mon terrain ethnographique, je me suis efforcée de systématiser certains principes de description méthodique en vue de rendre compréhensible et scientifique la description fine de l'expérience des adeptes à l'étude. Aussi, cette démarche descriptive est toujours teintée d'une distance critique face à mon objet d'étude et s'appuie sur la conviction :

que les hommes ne sont pas de simples agents porteurs de structures, mais des producteurs actifs du social, donc des dépositaires d'un savoir important qu'il s'agit de saisir de l'intérieur, par le biais du système de valeurs des individus. (Kaufmann, 1996 : 26).

Le réel défi, de ce travail d'immersion et d'incorporation auquel je me suis livrée durant toute la recherche, a été l'articulation consciente de processus souvent opérés

⁶⁴ Voir Schutz (1962).

⁶⁵ Une édition électronique a été réalisée à partir du livre de Max Weber (1965), *Essais sur la théorie de la science*. Recueil d'articles publiés entre 1904 et 1917 traduits de l'Allemand et introduits par Julien Freund. Disponible sur le site des Classiques des sciences sociales : http://classiques.uqac.ca/classiques/Weber/essais_theorie_science/essais_theorie_science.html

en moi de manière automatique. Cette conscience en acte est loin de la réalité abstraite d'une conscience *connaissante* :

L'agent engagé dans la pratique connaît le monde, mais d'une connaissance qui, comme l'a montré Merleau-Ponty, ne s'instaure pas dans la relation d'extériorité d'une conscience connaissante. Il le comprend en un sens trop bien, sans distance objectivante, comme allant de soi, précisément parce qu'il s'y trouve pris, parce qu'il fait corps avec lui, qu'il l'habite comme un habit ou un habitat familial. (Bourdieu, 1997 : 170)

En améliorant progressivement mon style en *house dance* et en me présentant régulièrement aux évènements de la scène UH, je commence à incorporer, à mon insu, plusieurs de ses codes emblématiques (Olivier de Sardan, 1995a). Manifestement, cette stratégie immersive facilite mon intégration à la scène en établissant un rapport de complicité avec les autres danseurs en plus de me permettre d'appréhender l'expérience des acteurs par mon *propre* corps. À ce titre, les propos de l'anthropologue de la danse Deidre Sklar sont catégoriques :

While it has been traditional practice to erase the researcher's body from the ethnographic text, 'subjective' bodily engagement is tacit in the process of trying to make sense of another's somatic knowledge. There is no other way to approach the felt dimensions of movement experience than through the researcher's own body. (Sklar, 2000 : 71)

Plus je raffine mes perceptions kinesthésiques, plus je deviens consciente des mouvements du corps des autres⁶⁶. En outre, les discussions informelles autour du processus d'apprentissage de nouveaux mouvements ou séquences sont récurrentes parmi les membres. Elles expriment un besoin de partager une expérience commune et de créer une ambiance de camaraderie. Cela devient encore plus explicite dans le cas du *cypher*, (cercle où les danseurs, à tour de rôle, viennent démontrer leurs aptitudes techniques et artistiques, sous forme de performance improvisée ou *freestyle*). À l'intérieur du cercle, une relation particulière s'établit entre le soliste dansant en son centre et les danseurs de la périphérie qui observent attentivement et réagissent. Cette relation suit une logique d'« appel-réponse » d'inspiration

⁶⁶ Ce que Goffman décrit comme l'« accordage » (*tuning up*) du corps de l'ethnographe : « subjecting yourself, your own body, your own personality, and your own social situation, to the set of contingencies that play upon a set of individuals ». (Goffman, 1989 : 125)

africaine⁶⁷. Selon Gilroy, l'appel-réponse ou l'antiphonie, est le principal trait formel des traditions musicales noires. Aujourd'hui, il estime que cette pratique signifiante a construit un pont entre la musique et d'autres modes d'expression culturelle, offrant les « clefs herméneutiques de l'ensemble de la pratique artistique noire » ([1993] 2010 : 119).

Dans sa description du *cypher*, Sommer décrit un état d'« échange préverbal » (2001: 82). Les performances du soliste soutenues par le chœur de danseurs, les « solo-and-circle » théorisées par Thompson, « are in actuality levels of perfected social interaction. The canon is a danced judgment of qualities of social integration and cohesion » (1974 : 28). Entrer dans cette espace liminaire est une étape primordiale pour l'intégration d'un danseur dans la scène UH :

« 59. Tu mentionnais que tu souhaitais établir une communication dansée avec les autres ? Comment repères-tu cet état ?

65. C'est comme un désir de présenter aux autres ma vision des choses. Ma façon de penser en danse. Mais je ne souhaite pas nécessairement « danser en même temps que quelqu'un d'autre », je souhaite avoir mon moment à moi, mais en présence des autres.

66. Je me demande si c'est précisément parce que j'ai incorporé les codes du *cypher* que je ressens cela à ce moment. » (*Auto-explicitation de ma vibe*, terminée le 2 juillet 2013)

Il s'agit d'un rite de passage, d'un défi qui peut être à la fois libérateur et terrifiant. Libérateur, en ce que le danseur doit y faire la preuve de ses compétences et s'émanciper ainsi de son statut de néophyte. Terrifiant, en ce qu'il s'expose au regard des autres initiés. Dans mon cas, j'ai pris près d'un an et demi avant de me sentir prête à sauter dans un *cypher*. Cette épreuve chargée d'une forte intensité symbolique fut pour moi très difficile à surmonter. Bien que confrontant et souvent très épuisant, le processus d'incorporation est essentiel à la compréhension de l'expérience en club. Les chercheurs qui puisent leurs intérêts de recherche de l'univers de la EDMC (Electronic Dance Music Culture), ont depuis longtemps reconnu l'importance de ces processus comme moyens privilégiés d'accès à de nouvelles connaissances sur la vie

⁶⁷ « (...) in almost all african music there is a dominant point of repetition developed from a dominant conversation with a clearly defined alternation, a swinging back and forth from solo to chorus or from solo to an empathic instrumental reply. Call-and-response, as this kind of arrangement is generally known to ethnomusicologists, is a major characteristic of African music idioms ». (Chernoff, 1979 :55)

nocturne urbaine (O'Grady, 2012; St-John, 2012; Garcia, 2012, etc.).

2.1.5. Élaboration de la première problématique

À cette période cruciale de mon projet de recherche, je n'arrivais toujours pas à définir le point de mire de mon enquête au sein de la scène UH. Je suis aveuglée par la perspective de devenir moi-même une danseuse reconnue afin de gagner le respect des participants de la scène⁶⁸. Le parcours est plus ardu que je l'avais envisagé et je constate que ma stratégie est bien trop ambitieuse pour le temps et l'énergie que j'ai à mettre dans cette entreprise. Ce deuil est double puisqu'il fait écho à ma profession d'interprète en danse, en m'obligeant à constater mes limites techniques et artistiques en plus de faire surgir des doutes quant à ma capacité à traiter d'un sujet qui est aussi près de mes intérêts personnels et professionnels, à faire une « anthropologie du proche » (Cazemajou, 2010 : 11)⁶⁹.

Lors des événements de danse de la scène, je fais plusieurs gaffes qui dérogent des codes et valeurs partagées par les participants. L'épisode de l'utilisation du terme « *queer* » dans mes entrevues informelles en est un bon exemple. Éclipsant naïvement la charge symbolique négative toujours associée à ce terme très connoté et croyant, à tort, que cette expression s'est subvertie de son acception originale dans la scène UH, j'utilise fréquemment le terme lors d'entrevues formelles et informelles avec les sujets. Le résultat de cette attitude maladroite laissera place à quelques discussions malaisantes avec certains membres qui se sentiront insultés par le terme « *queer* ». Malgré ce genre de situations inconfortables, je continue à documenter mes péripéties sur le terrain. Les informations recueillies lors de ces moments difficiles finissent par

⁶⁸ L'anthropologue belge Halloy insiste sur l'importance d'une démarche de terrain de longue haleine afin que l'ethnographe puisse dissocier ses propres émotions de ceux appartenant aux autres membres. Il prétend que la méthode la plus complète et efficace est de demeurer quotidiennement avec les personnes étudiées et ce, dans la majorité des contextes dans lesquels ils évoluent. De cette façon, l'« engagement de l'ethnographe dans des relations durables avec ses hôtes déboucherait sur une mise en résonance de sa propre expérience émotionnelle avec la leur » (Halloy, 2007 : 92).

⁶⁹ J'amorcerai à cette étape une psychothérapie analytique de deux ans, d'abord pour accueillir et métaboliser les émotions qui surgissent en moi puis, en deuxième lieu, afin d'identifier les biais personnels qui pourraient être susceptibles d'être transférés sur mon terrain.

alimenter considérablement mes réflexions. À ce sujet, Weber & Lambelet affirment que ces contingences peuvent être considérées comme des leviers sur lesquels peut se construire une ethnographie transparente et réflexive :

« ... » la réaffirmation que la connaissance progresse par tous moyens, à condition d'être capable, à chaque instant, d'explicitier quels sont ces moyens de connaissance et les voies propres de leur rigueur : l'engagement de soi, autorisé par l'investissement de l'ethnographe dans ce qui peut apparaître comme une vocation ; la discussion avec l'enquêté sur les fins de la recherche et le partage d'un intérêt pour l'enquête, fût-ce sur le mode du malentendu ; la séparation entre ce que dit l'enquêté et ce qu'il fait, sans disqualifier pour autant l'une ou l'autre de ces modalités d'être au monde social ; l'attention précise au cheminement de l'enquête, qu'il s'agisse d'une enquête artisanale ou industrielle. (Weber & Lambelet, 2006 : 2)

À ce stade de confusion, ma première problématique reflétait directement la perception que j'avais à l'époque de mon objet d'étude qui s'intéressait principalement à la dimension « exclusive » de l'environnement UH. En plus de traduire mon sentiment d'exclusion et mon désir ardent d'intégration à la scène, cette problématique est le reflet d'un courant très fort en sciences sociales : l'approche hypothético-déductive⁷⁰. À mon insu, j'étais en train d'imposer des limites aux données que je recueillais. Selon Boutin (1997 : 16), cette attitude cartésienne rend de plus en plus difficile, « la découverte des perspectives des sujets eux-mêmes », à savoir le parcours d'intégration des adeptes et leur expérience transformatrice de la « *vibe* ». Progressivement et à mesure que mes habiletés en danse *house* se confirment, je commence à recevoir l'approbation de plusieurs *househeads* (membres passionnés du mouvement UH) qui apprécient ma danse et mon énergie et m'encouragent à sauter dans le cercle de danse *cypher* pour montrer mes aptitudes techniques et artistiques. La réalité du terrain me confirme la complexité des relations entre membres et la porosité des catégories conceptuelles que j'ai élaborées à ce jour. Je décide alors de poursuivre la recherche de terrain en accroissant mon implication

⁷⁰ Strauss et Schatzman résumant particulièrement bien ce qui s'est produit dans mon cas : « Conventional wisdom suggests that a researcher prepare a relatively articulated problem in advance of his inquiry. This implies that he would not, or could not, begin his inquiry without a problem. Yet, the field method process of discovery may lead the researcher to his problem *after* it has led him through much of the substance in his field. Problem statements are not prerequisite to field research ; they may emerge at any point in the research process, even toward the very end » (1973 : 2).

dans la scène et de réaliser quelques entretiens préparatoires afin de confronter quelques intuitions théoriques auprès des adeptes.

2.2. Obstacles et limites des entretiens semi-directifs

2.2.1. Entretiens préparatoires

À l'été 2010, une phase de pré-enquête et d'entretiens exploratoires a été réalisée dans la ville de New York sur une période intensive de deux semaines⁷¹. Cette enquête eut une double utilité. Elle m'a permis, d'une part, de me familiariser avec le milieu des scènes dansantes dans les *clubs underground* de la ville (considérée comme étant l'origine mythique de la scène conjointement avec Chicago⁷²) et, d'autre part, de compléter la faible quantité des documents écrits disponibles sur le sujet. Trois entrevues auprès de deux danseuses de la scène vivant désormais à New York, mais originaires de Montréal ont été réalisées ainsi qu'une entrevue auprès d'une personnalité notoire de la scène UH internationale, Disc Jockey (DJ) depuis les années 60 et participant actif au mouvement de relance (*revival*) de la *dance culture* dans les années 90. Ces premières entrevues ont contribué à ma compréhension du contexte socioculturel de la scène du point de vue des protagonistes en me permettant de répondre aux questions suivantes : A quelle population s'adresse la scène UH? Pour quelles raisons ces gens participent-ils à cette scène de manière active? Quelles sont leurs expériences personnelles avec la scène? Leurs trajectoires identitaires, professionnelles? Ces informations m'aident à déterminer les indicateurs qui allaient être éventuellement utilisés dans les grilles formelles d'entretiens. En plus, cette phase exploratoire me permet d'envisager les réponses possibles à certaines questions

⁷¹ C'est via le portail de *Facebook* que j'ai contacté directement une femme impliquée dans la scène newyorkaise, rencontrée lors d'une compétition internationale de danses urbaines à Montréal. Elle m'a ensuite dirigée vers une amie à elle qui était d'accord pour m'accueillir pendant cette période. Cette amie m'a présenté à plusieurs personnes ressources et trimbalée dans une multitude d'évènements de la scène UH à New York.

⁷² Une aura construite grâce, entre autres, à la sensibilité musicale de DJs célèbres tels que *Frankie Knuckles* et *Ron Hardy* des clubs *Warehouse*, *Power Plant* et *Music Box* (Chicago) et *Larry Levan* du club *Paradise Garage* (New York). Voir le chapitre II pour le contexte historique de l'émergence de la scène UH.

épineuses et de mettre en évidence les termes d'usage courant. Par exemple, le langage vernaculaire spécifiquement associé à la danse : '*Getting down*', '*You better work/ work it !*', '*Bust a move !*', '*Call out*'; et ce qui est considéré comme étant *cool* ou *hip* dans les codes esthétiques, etc. Ces outils me sont très utiles lors des différentes étapes de collecte de données, particulièrement lors de l'observation participante.

2.2.2. Entretiens de type semi-directif

Au retour de ce voyage, j'ai réalisé six autres entretiens formels sur une période s'échelonnant sur deux ans et demi avec des promoteurs, DJs et danseurs. J'ai réduit mon échantillon à ces trois groupes d'acteurs les considérant comme piliers de la scène par leur degré d'implication (diffusion des événements, présence et assiduité). Cela dit, plusieurs acteurs tels que les *barmans*, le personnel à l'entrée, les préposées au vestiaire, les gérants de bars sont aussi impliqués dans ces événements, mais je considère que leur implication est généralement d'ordre plus *périphérique*. J'ai donc convenu de les retirer de l'échantillon principal. De ces 6 entretiens, quatre ont été réalisés avec des adeptes de parents haïtiens, les deux derniers entretiens ont été réalisés avec des participants de parents non haïtiens.

Ces 6 entretiens ont été réalisés à Montréal, auprès d'adeptes fréquentant les événements de la scène de manière assidue depuis plusieurs années. La majorité de ces *househeads* reçoivent, de manière directe ou indirecte, une rétribution en échange de leur travail et implication dans la scène (soit en participant à des compétitions de danse (*battles*), vidéoclips, etc., soit en échange de promotion ou de *djing*). Afin de dresser un portrait le plus approfondi possible de l'expérience de la *vibe* dans la scène à l'étude, j'ai conservé les entretiens qui offraient le plus de données sur la réalité corporelle en club. Ensuite, comme le lecteur aura l'occasion de le constater dans les prochains chapitres, j'ai réalisé 3 autres entretiens à l'aide de la méthode de l'entretien d'explicitation auprès des acteurs faisant partie des 6 entretiens retenus pour analyse. Ainsi, de ces 12 entretiens (préparatoires, formels et explicités combinés), 9 ont été

analysés en détail. Enfin, j'ai préservé quelques extraits signifiants des entretiens non retenus lorsque cela s'y prêtait.

2.2.3. Une nouvelle problématique émerge

« Une problématique initiale peut, grâce à l'observation, se modifier, se déplacer, s'élargir. L'observation n'est pas le coloriage d'un dessin préalablement tracé : c'est l'épreuve du réel auquel une curiosité préprogrammée est soumise » (Olivier De Sardan, 2008 : 51).

L'observation participante et les discussions avec les acteurs me révèlent des informations éclairantes. D'abord, la relation interactive entre le DJ et la foule dansante figure comme caractéristique incontournable, même pour les acteurs qui ne dansent pas. Cette particularité est d'autant plus fondamentale dans la scène UH qu'elle est mise de l'avant comme pilier central de l'expérience en club. Cette relation se manifeste non seulement par les prouesses musicales attendues et vénérées du DJ, mais également par l'exploration sensorielle et créative du danseur et l'énergie contagieuse découlant de leur performance respective.

En plus, une caractéristique apparaît de manière récurrente dans les témoignages : pour décrire l'ambiance particulière et l'énergie qui se dégagent de ces soirées communales, les acteurs utilisent le terme *vibe* (et d'autres expressions similaires, voir la section suivante). La « *vibe* » est une expression idiomatique intimement liée à l'histoire afro-américaine et à sa langue vernaculaire anglaise, elle signifie généralement le fait de ressentir des « ondes positives ». Elle s'inscrit dans une longue tradition culturelle et sociale de valorisation des sensations du corps au travers de la danse et de la musique. La *vibe*, malgré son caractère diffus et multiforme, est une notion concrète qui résume l'essence de la *dance culture* dans sa dynamique interactive, non verbale, fluide et complexe.

2.2.4. Un défi majeur : comment décrire l'indicible?

L'identification de la *vibe* comme appellation et pierre angulaire de l'expérience UH a clarifié l'orientation de la recherche, mais n'a pas facilité l'enquête. En effet, après plusieurs entrevues de type semi-directif, je m'aperçois qu'il est particulièrement ardu pour les participants de verbaliser les aspects fondamentaux de leur expérience somatique et pratique dans la scène UH. Les protagonistes interrogés ont du mal à trouver les mots pour décrire en détail ce qu'ils font, vivent et ressentent, ils utilisent alors les expressions idiomatiques de *vibe*, *groove*, *flow*, *beat* ou de *feeling* :

« Parce que le *house* c'est... la musique en tant que telle, il y a quelque chose qui crée un *feeling* pis t'as juste le goût de te laisser aller. Même le *jack*, le *jacking*, qui est le mouvement de base qui est partout dans le *house*, le *jack* comment il est expliqué normalement, c'est que c'est un *feeling* que t'écoute, le *beat*, pis ton corps le suit. Pis c'est juste, comme naturel, que ça vient ». (L, danseuse)

« Ben c'est vraiment quelque chose qui t'interpelle, tsé. À un moment donné. Avec la *house music* j'pense que ce qui arrive, c'est que... je pense un peu que c'est unanime avec tous les gens qui sont en amour avec la *house*. La *house* c'est pas un phénomène que nécessairement, tu vas aller chercher. C'est plus la *house* qui t'appelle, tu vas pas nécessairement trouver l'*underground house*, l'*underground house* va te trouver. [...] Tsé le *groove* qui a là-dedans, quelque chose de totalement nouveau qui faisait totalement une rupture avec ce qui se faisait avant. » (Q, Dj)

« Moi, comment je vois ça, c'est vraiment, je veux promouvoir un genre de... une scène tsé comme... un genre de musique, un genre de *vibe* que je veux vraiment promouvoir. Moi, c'est comme ça que je le vois. Pis tsé pour moi c'est vraiment important la musique, la clientèle, le *vibe*... C'est sûr que l'argent c'est important pour le *club* sinon ils m'engageraient pas là, mais... c'est pas ça mon but premier, faire de l'argent. C'est vraiment d'avoir un... de créer une ambiance pour que le monde se sente à l'aise. [Que le monde] trouve l'environnement *cool* pis [qu'ils] s'amuse bien... ». (Z, Promoteur)

La transcription des entrevues confirme mon pressentiment. Les acteurs composent avec la complexité de l'expérience en club (ou la paucité des ressources pour exprimer leurs expériences somatiques⁷³) en utilisant des expressions fourre-tout qui englobent une quantité d'informations hétéroclites. Or, l'expérience phénoménale est relative à des représentations de l'environnement, des représentations d'évènements passés, des actions, des émotions, des sensations corporelles, etc. Parmi les adeptes,

⁷³ Voir Boltanski (1971) sur les usages sociaux du corps.

elle est bien différente pour le danseur, le Dj ou le prometteur malgré le fait qu'ils utilisent invariablement les mêmes expressions pour la décrire. Je me suis donc retrouvée devant un obstacle majeur : la méthode de collecte de données me permettant de traduire en mots l'expérience des adeptes – la méthode d'entretien semi-directif – ne me permet pas d'expliquer comment et pourquoi cette expérience est significative pour les adeptes.

Et pour cause, les techniques habituelles de l'entretien semi-directif amènent souvent les acteurs « à dissimuler l'essentiel dans les détours et les biais de conversations (...), dans les "ratés de la parole claire" (...), dans les "digressions incompréhensibles" et les "dénégations troubles" (...) » (Kaufmann, 1996 : 20). En conséquence, le contenu des entrevues obtenu tourne la plupart du temps « autour du sujet » (Cazemajou, 2010 : 45) qui nous intéresse, à savoir la description fine de l'expérience vécue. Ainsi, les entretiens de type semi-directif ne nous donnent pas accès « à ce que fait réellement le sujet et à la manière dont il le fait, à ce qui se passe pour lui quand il fait ce qu'il fait ou quand il essaie de faire (...), à ce qu'il vit, à ses représentations, à la manière dont il construit son expérience et au sens qu'il lui attribue » (Cazemajou, 2010 : 86). Difficile, donc, de recueillir des données qui touchent le savoir en acte, le savoir tacite des participants de la scène UH :

As many EDMC [Electronic Dance Music Culture] scholars identify with the culture they research and situate themselves as participants of a particular scene, tacit knowledge becomes an integral part of the research experience. Tacit knowledge is developed through experience where "we know more than we can tell" (Polanyi, 1982 : 4). When we know something tacitly we are unconsciously aware of things before we can consciously attend to them (McKinney and Iball, 2011 : 119), and this unconscious knowing shapes how we behave, think and feel in the club or festival environment and filters our experience in particular ways that must then be deconstructed. (O'Grady, 2013 : 24)

À l'instar d'O'Grady, l'anthropologue Farnell, à l'origine de la création du *Journal for the Anthropological Study of Human Movement*, cerne avec justesse le défi auquel une quantité de chercheurs sont confrontés dans l'observation, l'analyse et la documentation de la pratique humaine :

Although in the past two decades considerable interdisciplinary attention has been given to "talk about the body" as a cultural object, and to "talk of the body"

as a phenomenological realm of subjective experience, “talk from the body” as dynamically embodied action in semantically rich spaces has received comparably little attention. (Farnell, 1999 : 242)

Nonobstant la rigueur des techniques d’entretien actuellement utilisées, aucune d’elles ne nous permet d’avoir un accès privilégié aux savoirs pratiques, aux états de corps des acteurs et ce, dans une position narrative à la première personne (Gore *et al.*, 2013). Surtout, l’approche ethnographique des anthropologues phénoménologues (Jackson), des ethnométhodologues (Garfinkel) et des interactionnistes symbolique (École de Chicago) n’offre pas la possibilité de rendre compte du sens de la pratique des acteurs au *moment même* où ils exécutent l’action, ressentent les choses, les vivent (Gore *et al.*, 2013 : 129). En d’autres mots : accéder au sens au moment même où il se construit, au « sens se faisant » (Vermersch, 2005) et non à sa rationalisation *a posteriori*. À cette étape, il me faut une méthode qui puisse guider les informateurs vers leur expérience subjective, leur « pensée privée⁷⁴ » afin que je puisse saisir leurs actions et le sens qu’ils accordent à celles-ci *in situ*. Bref, « rendre intelligible, comme l’écrit Géraldine Rix, cette signification incarnée, spontanée, située et pré-réfléchie » (cité dans Cazemajou, 2010 : 10-11) de l’expérience en *club*. Certes, mais comment accéder à ce type d’informations pré-réfléchies et privées ?

La réponse à cette question s’est présentée à moi en intégrant le Département de danse de l’UQAM et son programme d’éducation somatique⁷⁵. Dans le cadre de ce programme, une formation à la méthode inusitée de l’entretien d’explicitation était offerte par le professeur Maurice Legault⁷⁶ du Département d’études sur l’enseignement et l’apprentissage (Université Laval). C’est spécifiquement de cette méthode dont il sera question à la prochaine section.

⁷⁴ Données verbales « relevant essentiellement du domaine de la pensée privée, privée par opposition à public, privée parce que dissimulée et donc non observable, et par conséquent accessible seulement par celui qui la vit » (Vermersch, 2007 : 3).

⁷⁵ L’action de cultiver le rapport au corps par un travail pédagogique de prise de conscience du corps, notamment par le biais d’exercices.

⁷⁶ Maurice Legault est professeur titulaire à la Faculté des sciences de l’éducation de l’Université Laval depuis 1981. Il est aussi formateur à l’entretien d’explicitation au Québec et chercheur en France au GREX depuis 1995. Il travaille principalement auprès de praticiens de métiers de la relation qui choisissent la pratique réflexive comme approche à leur développement personnel et professionnel.

2.3. La méthode d'entretien d'explicitation

Comme je l'ai spécifié dans les sections précédentes, l'expérience que je cherche à interroger dans cette recherche, est une expérience qui se manifeste par des savoir-faire en actes et des états de corps vécus de manière implicite pour le DJ, le danseur ou le promoteur :

l'action à elle seule constitue un savoir autonome et un pouvoir déjà considérable, car, s'il ne s'agit que d'un « savoir-faire » et non pas d'une connaissance consciente au sens d'une compréhension conceptualisée, il constitue néanmoins la source de cette dernière, puisque la prise de conscience est presque sur tous les points en retard, et souvent de façon très sensible, sur ce savoir initial qui est donc d'une efficacité remarquable, bien que ne se connaissant pas lui-même. (*La prise de conscience*, Piaget, 1974, cité dans Vermersch, 1994 : 72)

Comme nous allons le constater, la méthode d'entretien d'explicitation me permettra d'aller interroger cette expérience tacite et ces savoir-faire non formalisés.

2.3.1. De l'implicite à la verbalisation descriptive

Après avoir constaté les limites des méthodes traditionnelles d'entretien utilisées en sociologie et en anthropologie, j'ai opté pour la méthode de *l'entretien d'explicitation* pour plusieurs raisons⁷⁷. D'une part, afin que les interviewés décrivent le « procédural⁷⁸ » de leurs actions passées, les savoirs théoriques (qui lui sont reliés) et les buts qui l'organisent; et d'autre part, de sorte qu'ils verbalisent les sensations, les émotions, les actions et états de corps vécus dans le contexte en club.

La méthode d'entretien d'explicitation a été développée à la fin des années 1980 par le psychologue et psychothérapeute de formation et chargé de recherche au CNRS,

⁷⁷ Voir à ce sujet le très éclairant article sur les limites de l'entretien semi-directif afin de saisir les savoirs pratiques et le point de vue de l'acteur dans le contexte d'une étude sur l'agir professionnel des *coachs* (Guignon & Morrissette, 2006).

⁷⁸ Vermersch considère équivalents les concepts d'action et de procédural : « Le procédural décrivant l'action en tant qu'elle est composée d'opérations élémentaires d'identification, d'exécution, organisées séquentiellement, donc le faire au sens le plus terre à terre de réalisation effective » (1994 : 24).

Pierre Vermersch. Au cours des 30 dernières années, Vermersch a développé des outils méthodologiques de recueil de verbalisation originaux : *l'entretien d'explicitation* (Vermersch, 1994; 2012) et son prolongement, *l'auto-explicitation* (Vermersch, 2007; 2012)⁷⁹. Fortement inspiré des techniques d'entretien du domaine des psychothérapies corporelles-émotionnelles par leur cadre qui « suscite et autorise une très grande créativité au niveau des moyens » (1994 : 26), Vermersch s'est appliqué à abstraire ces techniques et mécanismes de leur contexte thérapeutique et à les transposer dans le domaine de la formation et de l'ergonomie (1994 : 26). En effet, « les conduites psychologiques ainsi sollicitées sont fondées sur des mécanismes qui ne sont pas particuliers à la situation thérapeutique » (1994 : 26). Cet outil a spécifiquement pour but la mise en mots du « vécu d'une action passée » et est conçu comme un « procédé pédagogique d'auto-information » (1994 : 27), une médiation pour aider l'interviewé « à faire l'expérience du fonctionnement de sa propre pensée » (1994 : 28). En somme, cette méthode d'entretien vise, par le biais de techniques variées, à encourager et à accompagner la mise en mots d'un domaine particulier de l'expérience :

L'implicite que l'on cherchera à mettre à jour avec les techniques d'aide à l'explicitation sera principalement ce qui dans notre vécu est naturellement pré réfléchi. L'entretien d'explicitation est une technique non inductive⁸⁰ d'aide à la prise de conscience. (Vermersch, 1994 : 201)

Selon Vermersch, le déroulement de l'action est une source d'information « privilégiée » parce qu'elle est

la seule source d'inférences fiables pour mettre en évidence les raisonnements effectivement mis en œuvre (différents de ceux adoptés hors de l'engagement dans l'action), pour identifier les buts réellement poursuivis (souvent distincts de ce que l'on croit poursuivre), pour repérer les savoirs théoriques effectivement utilisés dans la pratique (souvent différents de ceux maîtrisés en question de cours), pour cerner les représentations ou les pré-conceptions sources de difficultés. (Vermersch, 1994 : 18)

⁷⁹ Pierre Vermersch a fondé l'association du GREX (Groupe de recherche sur l'explicitation), les publications et autres informations autour des activités du GREX sont publiées dans la revue *Expliciter* en accès libre sur le site internet : <http://www.grex2.com>.

⁸⁰ Le terme « induction » fait ici référence au *processus d'induction du contenu des réponses* intervenant généralement lors de la réalisation d'entretiens (à degré divers). D'après Vermersch, dans le cadre du recueil de données de recherche, « il est possible d'être précis, détaillé, focalisé sans pour autant induire au plan du contenu », mais savoir procéder ainsi est une véritable expertise qui s'apprend et qui s'exerce (Vermersch, 1994 : 201).

Mais pourquoi avons-nous besoin d'une technique spécifique pour amener un sujet à verbaliser une description fine de ses actions ? C'est ce que je vais clarifier à la prochaine section.

2.3.2. Le guidage en entretien d'explicitation : une expertise à développer

Vermersch insiste sur le fait que la verbalisation d'une action n'est pas un processus « habituel » et que nous n'avons jamais été formés à le faire : « Ce qui vient en premier, spontanément, ce sont plutôt des jugements, des commentaires, des généralités ou la description des circonstances ». Par conséquent, décrire précisément le déroulement d'une action est largement « contre-intuitif ». Seule une médiation, un accompagnement efficace dans la mise en mots du déroulement séquentiel de l'action permet à l'interviewé de demeurer focalisé sur son expérience subjective. Les informations relatives à cette expérience sont d'ailleurs largement inconnues du sujet :

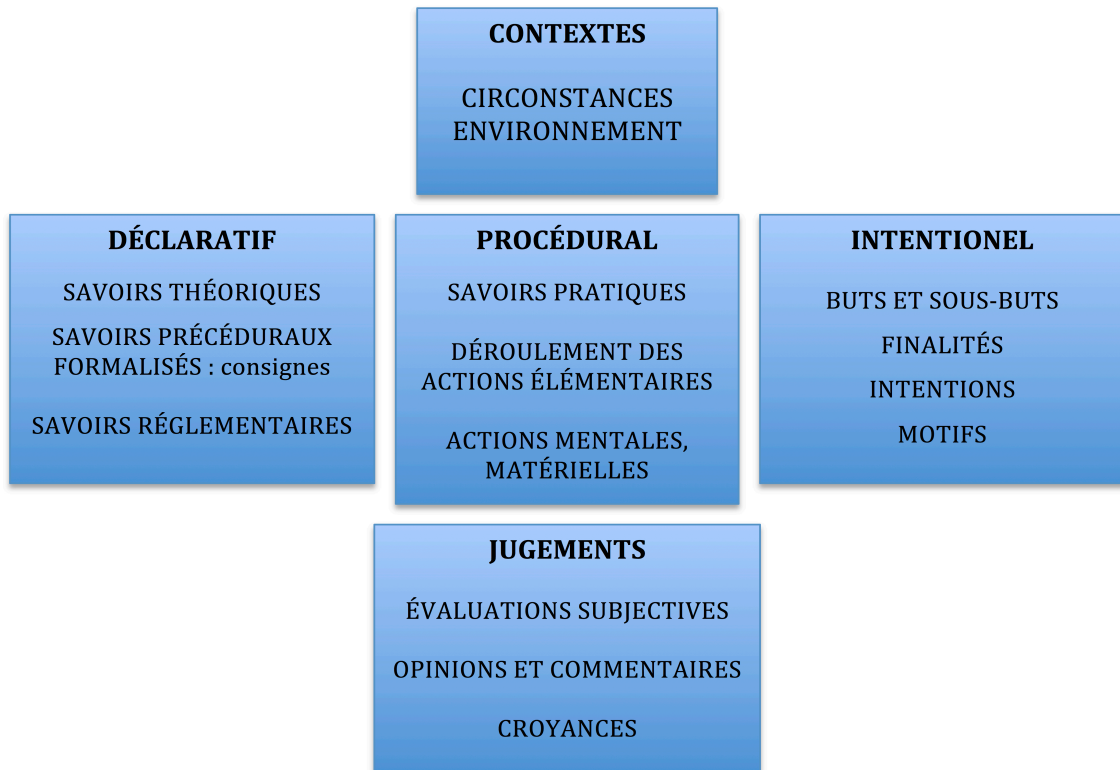
Sous l'effet de la synthèse passive⁸¹, décrite par Husserl (Husserl, 1998), le sujet se constitue sans cesse et involontairement une mémoire passive, mémoire autobiographique dont une grande partie est, pour lui, pré-réfléchie, c'est-à-dire que le sujet ne sait pas qu'il dispose de ces informations, elles ne sont pas réflexivement conscientes pour lui. (Maurel, 2009 : 1)

En plus des actions proprement dites, plusieurs données entourant les actes concrets peuvent être élucidées en laissant cette « phénoménalité insoupçonnée » (Vermersch cité dans Cazemajou, 2010 : 92) refaire surface : les informations satellites de l'action (voir **Tableau I**), les compétences mobilisées lors d'une action spécifiée, les états émotifs et corporels internes, les valeurs sous-tendues, les activités mentales sollicitées, les liens d'appartenance, etc.

⁸¹ Mise en lumière par Husserl, la *synthèse passive* ou le phénomène de « rétention », est un mécanisme de mémorisation passive permanente qui s'opère inconsciemment chez l'individu. Voir Vermersch (2012 : 40)

Tableau I – Le système des informations satellites de l’action vécue

(tiré de Vermersch, 1994 : 45)

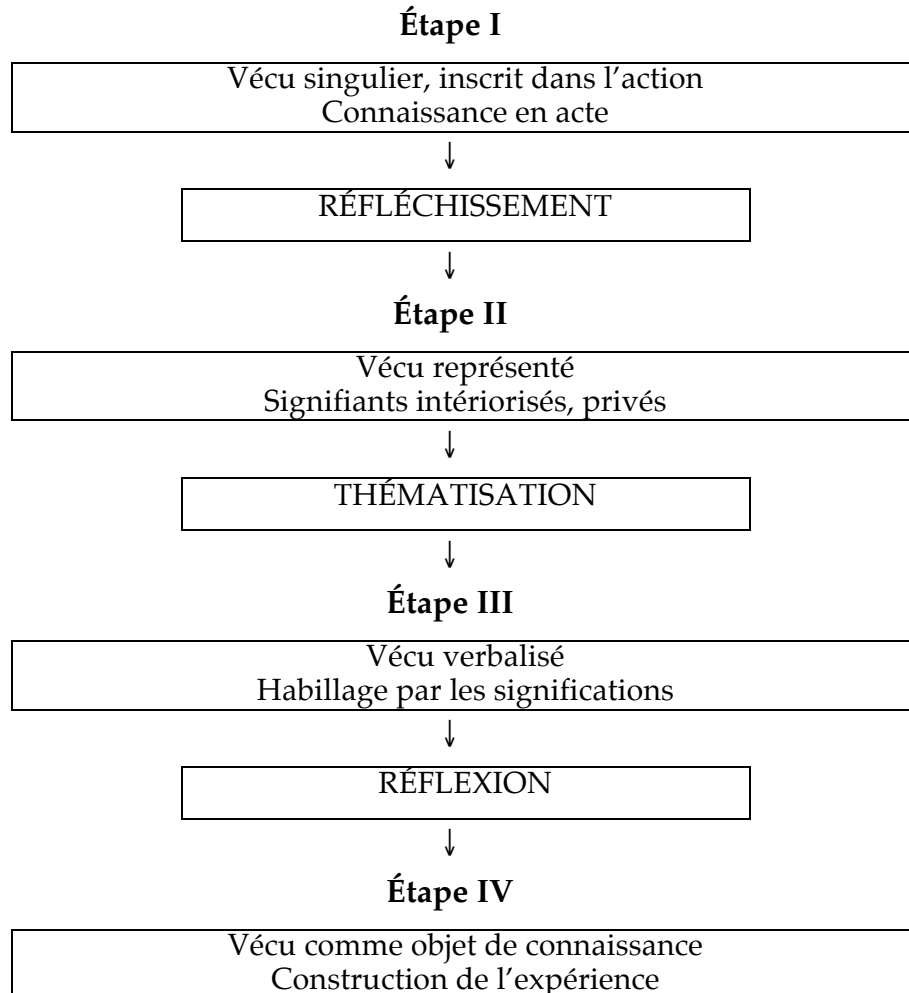


La singularité de la méthode réside en plusieurs éléments. D’abord, elle est particulièrement efficace en ce qu’elle permet de guider l’interviewé vers une description fine de son vécu à partir d’une « position de parole incarnée »⁸². Cette position de parole « incarnée » ou « impliquée » est basée sur une conduite de réfléchissement. Le réfléchissement est la première transformation dans le modèle de l’« abstraction réfléchissante », concept issu de la théorie de la prise de conscience de Piaget (1974).

⁸² « (...) relation subjective qu’entretient le sujet avec ce à quoi fait référence son discours au moment où il le prononce » (Vermersch, 1994 : 27). « L’entretien d’explicitation vise cette position de parole incarnée. Pour cela, des indicateurs verbaux et non verbaux sont définis de manière à diagnostiquer l’état de cette position de parole » (Vermersch, 1994 : 209).

**Tableau II –
Modélisation des étapes du passage du préréfléchi au réfléchi
(selon Piaget)**

(Tiré de Vermersch, 1994 : 80)



L'acte réfléchissant « permet de rendre conscient des informations préréfléchies, des aspects de la conduite du sujet qu'il a effectivement vécus sans pour autant les avoir conscientisés » (1994 :184). Or, il est important de distinguer l'acte réfléchi de l'acte réfléchissant : « le premier est une "réflexion sur" des matériaux conceptuels déjà réfléchis, ayant déjà une existence au plan de la représentation, déjà verbalisés, donc déjà conceptualisés; le second est une "réflexion de", un vécu non encore réfléchi ». L'entretien d'explicitation « propose une pratique accompagnée (non autonome) et

guidée (le projet est porté par le médiateur) de l'acte réfléchissant » (1994 :184). Afin d'accéder systématiquement à cette position de parole incarnée, et ainsi maintenir la personne en contact direct avec la description de son vécu, l'interviewé doit être guidé en suivant un dispositif précis. Voici un extrait d'un entretien d'explicitation réalisé avec L, une danseuse de la scène UH :

« 217. Méralie - Comment ça se présente à toi, si tu reviens à ce moment là, comment ça se présente à toi cette sensation là d'avoir le goût de bouger ?

218. L - [regard vers le ciel, elle réfléchit] (...) Ça me donne le goût d'exprimer ça à travers des mouvements corporels.

227. Méralie - Qu'est-ce qui est présent à toi à ce moment précis? Qu'est-ce que tu sens comme sensations ?

228. L - Corporellement...mmh... ... C'est dur à expliquer...

230. L - C'est parce que je sais pas comme euh... parce que c'est comme un automatisme pour moi... C'est même pas quelque chose qui...

231. Méralie - Est-ce qu'il y a un geste qui pourrait supporter ça ?

242. L - Moi premièrement, majoritairement pour moi, quand je commence à *feel* quelque chose et que je sais que je vais danser, il faut que je fasse un [elle bouge les épaules et les avant-bras], pis souvent mes mains vont faire un mouvement [circulaire], ça, ça vient surtout du fait que... [elle me montre des mouvements brusques avec les bras]. J'suis tellement habituée de faire du *waacking*.

247. Méralie - Fait que ça commence avec les mains ?

248. L - Ouais. Les mains, le haut du corps pis les jambes, les hanches. Je commence à bouger, je me promène [elle transfère son poids de gauche à droite en restant assise, avec les avant-bras au devant]. Pis à un moment donné, je commence à rentrer des petits *kicks* de pieds, tsé, comme pour faire : « ah ouais ça c'est... » pour me *grunder* dans la musique. C'est comme ça que ça commence.

250. L - Quand je commence à bouger comme ça c'est que je sais que je vais danser. » (L, danseuse)

Dans le cas de L, la méthode d'entretien d'explicitation me permet de l'accompagner dans sa mise en mots d'une sensibilité musicale perçue expressément par le corps et m'aide à identifier avec elle les éléments constitutifs de la « culture » *house* (les signifiants corporels codifiés, par exemple) qu'elle a incorporés. Comme le précise Vermersch, ces techniques de guidage doivent être apprises et pratiquées dans des formations expérientielles⁸³ avant d'être utilisées en situation réelle d'entretien.

⁸³ La première formation, « Entretien d'explicitation. Formation de base », dirigée par Maurice Legault, s'échelonna sur plusieurs fins de semaine à l'hiver 2012. Elle fut suivie d'une deuxième formation : « Formation à l'auto-explicitation et à la pratique de l'introspection descriptive », dirigée par Anne Cazemajou en mai 2012. Il s'agit de formations qui demandent un engagement personnel car les

2.3.3. Fondements théoriques et critères de validité de la méthode

Selon Vermersch, les critiques de principe sur l'introspection ne sont pas fondées et ne reflètent pour la plupart que des *a priori* idéologiques partisans⁸⁴. Pourquoi les verbalisations tirées de l'introspection (guidées dans le cadre d'un entretien d'explicitation ou d'une auto-explicitation) ne seraient-elles pas aussi possibles, réglables, productives et éclairantes que les données issues de méthodes de récolte de données plus traditionnelles ? Afin de répondre à cette question, commençons d'abord par introduire les trois conditions sur lesquelles dépend la réussite d'un entretien d'explicitation.

En premier lieu, l'intervieweur doit apprendre à repérer si l'interviewé est bien dans le « domaine de verbalisation de l'action » (1^{ère} condition); s'il décrit bel et bien le « procédural » de son action passée (2^e condition) ; puis finalement, si l'interviewé fait bien référence « à une tâche ou une situation réelle et spécifiée » (Vermersch, 1994 : 22-24). Sur ce troisième critère, nous dit Vermersch, le questionnement d'explicitation se différencie du dispositif d'enquête traditionnel et des approches psychosociologiques (sur les opinions, les représentations sociales) en se concentrant spécifiquement sur une tâche que le sujet a effectivement réalisée : tel exercice particulier, réalisé tel jour (1994 : 52). Cette condition essentielle repose sur une prémisse épistémologique :

First, we assume, as already mentioned, that practice is embedded in its context, which implies that action and its cognitive dimension cannot be dissociated from the situation (...). It is therefore, the knowledge at work in a given moment that must be grasped in the ecological situation as in ethnographic research or in a semi-experimental set-up, which recreates that situation. (Gore et al, 2013 : 128)

C'est ainsi qu'il sera possible de guider le sujet sur une action singulière et non sur la

participants se retrouvent à tour de rôle en position d'intervieweur et d'interviewé, au sujet de situations de vie professionnelle ou personnelles réelles.

⁸⁴ Voir à ce sujet son article dans le numéro spécial du *Journal of Consciousness Studies* (Vermersch, 2009a), où il critique ces *a priori* et présente une synthèse de ces quinze dernières années de recherche sur l'introspection : « The entire history of scientific introspection, since the start of the 20th century, has been littered with passionate and sectarian reactions, and by absolute prohibitions which although ill-founded prevented the practice of introspection » (Vermersch, 2009a : 7).

structure et les invariants propres à la réalisation de cette dernière (Vermersch, 1994 : 52) en « focalisant⁸⁵ », en premier lieu, son attention vers la référence à une situation spécifiée :

c'est-à-dire non pas vers une classe de situation, mais parmi toutes celles qui seraient pertinentes, une seule. (...) L'idée de base est qu'il n'y a de description de vécu qu'en référence à un vécu, et il n'y a pas de "vécu en général", il n'y a pas de classes de vécu, sauf dans une conscience qui abstrait cette classe d'un ensemble de vécu. (Vermersch, 2007 : 17)

Cette situation spécifiée a son *ipséité*, c'est-à-dire une identité qui fait qu'elle ne se confond pas avec une autre (Vermersch, 2007). Après avoir identifié un moment spécifié avec le sujet, passé un contrat de communication⁸⁶ et « lancé une intention éveillante⁸⁷ », l'intervieweur accompagne le sujet vers l'évocation de ce vécu spécifié et vers l'accès à un mode intuitif⁸⁸, le ressouvenir. Mais dans quelle mesure le sujet verbalise-t-il bien le contenu de sa propre expérience? Vermersch présente cette question en terme de *validité interne* :

La validité interne ne peut être évaluée en terme de vérité, pas même en terme de sincérité ou, ce qui revient au même, en terme de vérité subjective. En effet, ce que dit le sujet de sa propre expérience est « incorrigible » (Ryle 1974, Searles 1994), ce dont il témoigne est ce qui lui apparaît, et l'on ne peut que recueillir ce qu'il dit comme étant sa vérité. Il est donc possible d'aider un sujet à s'approcher au plus près de sa vérité en l'aidant à la compléter, en l'aidant à en explorer des facettes dont il n'avait pas les catégories, même s'il en avait le vécu. (1994 : 220)

Afin de s'assurer au mieux que cette proximité au vécu a véritablement eu lieu, Vermersch propose, une fois la verbalisation d'explicitation exprimée, de demander au sujet d'évaluer son expérience de verbalisation à travers trois index (1994 : 201) :

⁸⁵ « Focaliser un échange, écrit Vermersch (1994 : 120), c'est déterminer et délimiter avec l'interviewé la situation ou la tâche passée qui va faire l'objet de l'entretien ».

⁸⁶ Le contrat de communication est à la fois éthique et technique et « repose sur une question posée en passant, de façon non formelle, pour demander à l'autre son accord personnel sur le fait d'être questionné, de continuer à l'être, de reprendre un point d'une manière plus détaillée » (1994 : 191). Par exemple : « Si vous êtes d'accord, je vous propose de me décrire comment vous avez fait pour réaliser... », ou bien : « Si vous le voulez bien, nous pourrions ensemble revenir sur le moment où vous faites... », etc.

⁸⁷ « Je vous propose de prendre le temps de laisser revenir ce qui vous revient comme ça vous revient de ce moment où ... ? » ou « Qu'est-ce qui vous revient en premier quand vous prenez le temps de penser à ce moment où ... ? » (Maurel, 2009 : 1).

⁸⁸ Vermersch retient la distinction que fait Husserl entre mode signitif (remplissement conceptuel) et mode intuitif (remplissement expérientiel) (2012 : 40).

1. le sujet était-il en évocation d'une situation déterminée de manière unique thématiquement, temporellement, spatialement? (index de *singularité*)
2. comment le sujet peut-il qualifier le sentiment de revécu, le degré auquel l'accès au passé s'est actualisé à sa conscience? (index de *présentification*)
3. le sujet peut-il évaluer le nombre de modalités sensorielles qui ont été retrouvées, revécues (visuel, auditif externe et interne, sensations corporelles, odeurs, goût, tonalité émotionnelle)? (index de *remplissement*).

À ce titre, une autre question fondamentale émerge : dans quelle mesure ce que décrit le sujet est bien ce qui s'est passé (validité *externe*)? Cette question mérite une revue des travaux qui ont été faits sur la mémoire dans une quantité de disciplines (de la psychologie aux neurosciences) et il me serait impossible, dans le cadre de ce mémoire, de faire un portrait synthétique de ce vaste champ théorique. Je m'aventurerais seulement à dire ceci : les travaux sur le témoignage et sur la mémoire visuelle montrent qu'il est très facile de fabriquer une fausse mémoire (c'est-à-dire la mémoire de faits dont on ne sait plus si on les a perçus ou non) en suggérant par une question « une réalité que la personne n'a pas abordée »⁸⁹. Il est possible d'éviter ce problème en relançant le sujet sur des points que le sujet n'a pas encore abordé sans pour autant en souffler le contenu par exemple avec des questions universelles, des questions ouvertes :

qui renvoient toujours et nécessairement à un aspect vécu de l'expérience. Par exemple, si vous demandez : « Et là, à quoi faisiez-vous attention ? » ou bien « Par quoi avez-vous commencé ? » etc. il y a toujours des éléments de réponses disponibles, sans qu'ils soient suggérés en tant que tel. (Vermersch, 2009b : 29)

Afin de mieux comprendre les questions relatives à la mémoire passive, je réfère le lecteur à l'**Annexe 2** et au **Tableau III** modélisé par Vermersch, qui résume synthétiquement les différents modes de conscience « et les actes qui opèrent la transition d'un mode à l'autre et réciproquement » (2012 : 141-142). Cette conception des modes de la conscience de Husserl est un pan important de l'entreprise phénoménologique et le pilier théorique et épistémologique de la démarche de Vermersch.

⁸⁹ Voir à ce sujet Vermersch (2005) et sa bibliographie sur le témoignage et la mémoire en fin d'article.

2.3.4. L'auto-explicitation

Enfin, dans le cadre de ma collecte de données, j'ai utilisé la méthode de *l'auto-explicitation* afin de saisir les différentes étapes de la connaissance par corps de mon objet d'étude et de revisiter des moments importants vécus en cours de terrain ethnographique. Comme la méthode d'entretien d'explicitation, l'auto-explicitation a été développée par Pierre Vermersch. Elle consiste en une « pratique de l'introspection rétrospective et actuelle » à la première personne et exige dans son accomplissement la même « qualité de rappel et la même position de parole impliquée fondée sur l'évocation que l'entretien d'explicitation » (Vermersch, 2007 : 19). Toutefois, contrairement à l'entretien d'explicitation, elle se déploie dans l'activité de l'écriture réitérée, évitant l'étape lourde de la transcription audio et positionne le chercheur à la fois comme intervieweur et interviewé. Cette technique d'introspection réglée peut être utilisée à des fins « d'auto perfectionnement, dans des projets de production de données de recherche, pour alimenter un projet d'écriture didactique, développer sa pédagogie ou encore nourrir sa créativité ⁹⁰».

Appliquée à mon expérience immersive au sein de la scène UH, cette méthode a contribué à mes données de deux façons. D'abord, en étoffant mes données recueillies sur le terrain et les comptes rendus fragmentés de mes carnets de notes. En effet, avec le recul et après être sortie progressivement du terrain, plusieurs situations m'ont apparu centrales à l'expérience en club. J'avais par contre très peu de données précises pour me permettre de décortiquer ces moments spécifiés et d'en ressortir les éléments déterminants. En revisitant ces moments par le biais de l'auto-explicitation, des pans importants ont été élucidés. En deuxième lieu, cette méthode a aussi servi à enrichir les catégories descriptives utilisées en entretien d'explicitation en me concentrant sur ma propre expérience de la *vibe*. Par exemple, j'y ai exploré les dimensions sensorielles, émotives, mais aussi interactionnelles de cette *vibe* à l'aide des catégories descriptives de propagation, d'expansion, de causalité, d'engendrement et de transmission. Ces mêmes catégories descriptives ont ensuite

⁹⁰ Description tirée du syllabus de la Formation d'auto-explicitation dirigée par Anne Cazemajou.

été utilisées dans certaines séances d'explicitation afin de guider les sujets rencontrés et de les aider à documenter leur expérience. En outre, j'ai cherché à répondre aux questions suivantes : Par quel chemin, les adeptes arrivent-ils à décrire l'expérience de la *vibe* ? Quels canaux sensoriels et couches de vécu sont privilégiés dans ce processus ? Comment arrivent-ils à décrire les moments où il y a un entre-deux, où il y a un basculement vers autre chose ? Comment se construit leur expérience singulière de la *vibe* et en quoi consiste-t-elle ?

Voici un extrait d'une expérience de la *vibe* revisitée en auto-explicitation :

« 71. Que se passe-t-il dans ton corps juste au moment où tu dis que la musique est bonne ?

72. Ya quelque chose qui se déclenche en moi. La musique résonne en moi, comme des billes qui se répercutent sur les parois internes de ma cage thoracique et de mon ventre.

90. Ça fait ventre puis après ça va dans les pieds. Puis ensuite ça remonte dans mon bassin, dans mon torse, puis finalement dans mon cou et mes bras. En dernier lieu ça vient me chercher à la tête et dans le regard.

91. Comment je sais que la musique est bonne ? mmm... Elle vient me chercher, elle vient me prendre la main, elle m'emporte avec elle, par le corps et les sentiments, je sens qu'elle me connaît bien, qu'elle sait comment me faire vibrer, me faire danser. C'est pourquoi quand une toune est bonne et que la suivante est encore aussi bonne, je me mets à regarder et observer bcp le DJ.

74. À quoi prêtes-tu attention à ce moment ?

75. À la structure de la musique, au rythme, à la complexité du rythme. À sa capacité de me surprendre. À la mélodie du la ligne de basse aussi.

76. Quand tu prêtes attention à la structure de la musique, que fais-tu ?

77. J'écoute la musique et je regarde le DJ. J'observe comment il amène sa musique, si c'est intentionnel, s'il est avec moi dans cette immersion.

79. Je réalise que c'est le fait d'être surprise, *challengeée* par la musique qui me donne le goût de répondre, répondre au *challenge*. Répondre comme une sorte de défi. Le rythme, le rythme me réveille le corps, je me sens émoustillée, bougée par le rythme ». (Extrait d'une auto-explicitation de l'expérience de la *vibe*, terminée le 2 juillet 2013)

Dans le cadre de ce mémoire, les extraits tirés de mes auto-explicitations seront surtout utilisés afin d'illustrer certains processus d'incorporation et parallèles éclairants entre mon expérience de la *vibe* et celle des danseurs. Les transcriptions complètes se retrouvent en annexe.

2.3.5. Application de la méthode à l'objet de recherche

Dans le cadre de ma collecte de données à l'aide de la méthode d'entretien d'explicitation, j'ai demandé à chacun des candidats de me partager une expérience particulièrement plaisante pour eux/elles lors d'un évènement précis de la scène UH. De cette façon, outre l'explicitation de la dimension subjective de l'expérience, je souhaitais interroger le sens accordé à ce moment spécifié et les raisons pour lesquels ce moment est considéré important et significatif pour le sujet afin d'illustrer ce qu'il ressent, vit et fait en club. Je m'intéressais ainsi aux phases, aux qualités, aux multiples couches qui constituaient leur vécu :

« Il ne s'agit pas de discours à propos du vécu, mais d'un discours décrivant le vécu. Il ne s'agit pas d'obtenir indifféremment "tout ce que le sujet peut dire" à propos de ce vécu, mais d'abord de connaître ce vécu. » (Vermersch, 2009b : 2-3)

Avant de présenter les résultats issus des entretiens d'explicitation, le prochain chapitre présentera une première partie des résultats tirés des entretiens semi-directifs en se penchant sur 3 groupes de protagonistes considérés comme centraux à la scène UH (DJs, promoteurs et danseurs). J'y exposerai ainsi les parcours, rôles et discours « officiels » de 6 protagonistes interviewés. Cela me permettra de contextualiser leur progression dans la scène avant de me rapprocher au plus près de leur vécu.

Chapitre III : Parcours, rôles et discours

Les deux derniers chapitres nous ont permis de constater les limites de l'utilisation des entretiens de type semi-directif, d'une part, dans l'élucidation des propos d'apparence diffuse et multiforme de l'expérience de la *vibe*, dans sa dynamique interactive, non verbale et, d'autre part, dans la mise en mots des savoir-faire en actes, des états internes et de corps vécus de manière implicite pour le DJ, le danseur ou le promoteur. Dans ce présent chapitre, j'offre un portrait général des parcours et des rôles de six acteurs (2 DJs, 2 danseurs, 2 promoteurs) de la scène UH, en présentant leurs discours « officiels » produits dans le cadre de l'entretien semi-directif. Ces témoignages ne me renseignent que partiellement sur les pratiques, les ressentis et les pensées effectivement vécus par les acteurs. Par contre, les anecdotes, les associations et les digressions rapportées au sujet de leur expérience sont, quant à elles, significatives afin de saisir le contexte duquel leurs discours émergent. Enfin, j'ai reformulé le contenu de chaque énoncé sous une forme condensée de manière à situer synthétiquement leur parcours respectif.

3.1. Les promoteurs

3.1.1 L'expérience de Z : promouvoir un « style de vie *underground* »

Le promoteur Z se définit d'abord comme une personne qui souhaite faire connaître la musique qu'il aime (*soul, funk, r&b, old school hip hop, deep house, soulful house, afro house, jazz, etc.*) en créant des soirées avec une ambiance, une « *vibe* » où les gens qui apprécient cette « bonne musique » pourront se sentir « à l'aise ». Les styles de

musique regroupés dans ce qu'il définit comme de la « bonne musique » partagent selon lui la même origine et c'est pourquoi il se refuse à les fragmenter. Par contre, il insiste sur les qualités « très rassembleuses » des sous-genres *afro house*, *deep house*, et *soulful house* :

« Tsé le *house*, tu comprends, j'aime ça le *house* mais y'avait aucune place à Montréal qui jouait le *house* que j'aimais. C'était tout le temps du *techno* ou bien... de la musique que moi j'aime pas là⁹¹. (...) Heu... Ya quelque chose d'un peu plus spirituel dans la musique, dans le genre de *beat soulful house*. J'ai l'impression que tout le monde [est] dans la même communauté. C'est pas là genre "ok t'es noir, t'es blanc, t'es straight, t'es gai" comme tout le monde est dans le même bateau si tu veux. »

Dans la scène *underground-house*, la clientèle que Z souhaite attirer dans ses événements est généralement plus âgée que celle de la moyenne des clubs traditionnels, qui sont quant à eux orientés vers les jeunes. Cette clientèle « jeune » est plus intéressée, croit-il, à la drague et à la saoulerie qu'à l'expérience de communion festive :

« J'voulais amener un *vibe* plus... *soul*, pis quand je disais *soul* je pensais au *funk*, *house*, *r'n'b*, [...] plus des années 70-80... *disco* même un peu. Des choses qui vont attirer une clientèle plus vieille. (...) Pis c'est ça qui m'a apporté à [la scène UH]... »

C'est lors de la préparation d'un de ses premiers événements de *house*, où il vend une centaine de billets en un claquement de doigt, que Z constate l'engouement grandissant pour ce type de soirées dansantes à Montréal. À cette période, il projette de se « lancer » dans ce créneau en cherchant à développer la scène *underground-house* montréalaise comme promoteur. Inconnu dans cette nouvelle arène, il casse la glace avec cet événement qui deviendra son premier moment de reconnaissance. Il fait alors venir à plusieurs reprises un DJ new yorkais reconnu, une rare opportunité de développer une « bonne connexion » avec la scène de New York et ses protagonistes principaux. À l'époque, il est à la fois séduit et désenvoûté par l'idée de promouvoir cette scène qui n'est pas très appréciée des propriétaires de club parce qu'elle attire un public de danseurs qui n'est pas très rentable. Son avis personnel va à l'encontre

⁹¹ Il faut préciser que le terme *house* s'est considérablement élargi sémantiquement depuis qu'une multitude de nouvelles sous-catégories électroniques (*techno*, *tech house*, *acid house*, *electronica*, *trance*, *tribal house*, *broken beat*, etc.) aient émergées à partir des années 80. Chaque nouveau sous-genre englobant désormais une niche d'adeptes et un héritage historique singulier (McLeod, 2001).

de cette idée préconçue : les danseurs contribuent significativement à la *vibe* de la soirée en offrant un « spectacle » à la foule et en encourageant les gens à danser et à boire en regardant les danseurs.

Lorsque je lui demande les raisons pour lesquelles les gens viennent à ses événements où on y joue de la *deep house*, Z insiste sur les aspects inclusifs de la scène :

« Ben moi j’pense qu’ils viennent parce que... tu peux venir comme que tu veux tsé. Si tu te sens à l’aise dans tes *jogging pants* ben il n’y a personne qui te discrimine sur ton style, ton *look*. Tsé, il y a pas de *dress code*, tu te sens pas comme dans un club normal : “Ben là, t’as des souliers blancs, ben tu peux pas rentrer. Ben là, t’as des jeans, tu peux pas rentrer”, tu viens comme tu veux. Tu dances, tout le monde est dans leur propre monde mais tout le monde est dans le même monde. »

D’après lui, cet accueil est caractéristique des gens qui ont une ouverture d’esprit, surtout envers ce style de musique qui est difficile d’accès, *underground*. En plus, sa façon de faire est, selon lui, contraire à la logique *business* des promoteurs de musique *hip hop* par exemple, qui conçoivent des soirées « arrangées » (en travaillant avec l’idée de recette et en proposant des chansons qui contribuent aux stéréotypes de genre) qui ne lui paraissent pas « naturelles ». Z préfère favoriser l’établissement d’une ambiance harmonieuse en proposant une musique loin des clichés commerciaux du *mainstream*, une musique à caractère « spirituel ».

D’origine haïtienne, Z est conscient que ses soirées attirent une grande quantité de gens issus de milieux ethnoculturels diversifiés, particulièrement des québécois de parents haïtiens, en plus de toucher aux sensibilités LGBT. Par contre, Z se défend de promouvoir des soirées exclusivement pour les Haïtiens ou pour tout autre groupe circonscrit. Si ses collaborateurs sont principalement d’origine haïtienne c’est en partie dû au hasard, insiste-t-il, parce qu’ils sont des partenaires de longue date ou proche de sa famille (cousin, sœur, amis de la famille). Parce qu’avant tout, c’est une passion familiale qui l’a conduit à ce métier. D’aussi longtemps qu’il se rappelle, sa mère orchestrait les *partys* dans son quartier et son cousin était promoteur de soirées musicales. C’est au travers de ces expériences de jeunesse et de ses propres initiatives à l’âge adulte qu’il a, lui aussi, eu la « piqure » pour la promotion de la « bonne musique ».

3.1.2 L'expérience de W : « supporter » la scène

Contrairement à Z, W préfère le titre de « créatrice d'évènement » à celui de promotrice. De nature plus réservée, W se sent plus « à l'aise » avec l'idée de vendre un « produit » à des gens qui la « supportent⁹² » déjà dans sa démarche et en ce sens, elle ne s'identifie pas au métier de « promoteur » qui consiste selon elle à convaincre et à « aller cogner aux portes ». Aussi, W a une certaine difficulté à concilier le côté *business* du métier et l'« amour » qu'elle éprouve pour la scène et les gens qui la composent :

« C'est par rapport aux gens qui sont dans la place. Ce n'est pas par rapport aux organisateurs. Ce n'est pas par rapport aux DJs. Ce n'est pas par rapport aux *barmails*. C'est les gens : nous, toi, moi, le voisin. Au moment qui rentrent dans le club. T'as tes *sneakers* ou bien tes talons ? J'm'en fous comment t'es habillée, qui est-ce qui danse. Qui libère son corps. Ça c'est l'essence même de la *house*. Qui libère son corps, son esprit, qui danse. Qui se défoule, qui crie, qui parle. Qui est content de voir l'autre. »

Cet « amour » pour la scène UH, il a mûri sur le tard, presque par accident me dit-elle. Ayant mis de côté la *dance music* pour le *hip hop* et le *r'n'b* (en partie aussi parce que son père n'appréciait pas cette musique) dans le milieu des années 90, W tombe par hasard sur une cassette de *mixs house* d'un DJ montréalais reconnu qu'elle suit déjà pour ses prestations de musique *hip hop*. Sceptique, elle décide de l'acheter et de l'écouter malgré tout. C'est immédiatement le coup de foudre pour le *house* mais aussi pour la *techno*. À cette époque, elle commence à fréquenter les *raves* et à suivre et « supporter » certains DJs *house* dans différents bars et clubs de Montréal, New York, Toronto et Los Angeles. Des moments et des rencontres qui figurent parmi les plus « beaux de [sa] vie ». Puis en 2005, c'est la « piqure » pour l'organisation d'événements *house* grâce à un promoteur montréalais qui la forme, « lui forge [son] caractère » de *business woman* et lui montre tout du métier.

W est réticente, aux premiers abords, à revendiquer une filiation avec l'organisation des soirées *underground-house* sur la base du fait qu'elle est d'origine haïtienne. Si la majorité des promoteurs, des DJs et des danseurs qui viennent à ces évènements sont issue de la communauté haïtienne, c'est une pure coïncidence. Selon elle, c'est l'esprit

⁹² Dans son témoignage, Y utilise le verbe « supporter » dans son acception anglophone : « *to support* ». Un anglicisme utilisé dans le sens du verbe « encourager » ou « soutenir ».

familial qui attire les adeptes et la raison pour laquelle elle privilégie le *house* à tous les autres styles de musique :

« La *house* c'est familial, quand je dis familial c'est... tu rencontres quelqu'un pis... tu cliques. Ça devient ta sœur, ça devient ton frère, il n'y a pas de barrière de couleurs, il n'y a pas de barrière de sexe, il n'y a pas de barrière non plus de "qu'est-ce que tu fais dans la vie". Tu peux être étudiant, tu peux être médecin... c'est... sans frontière. C'est ça qui m'a fait euh... : "ah c'est intéressant". Rentrer dans les clubs pis tu laisses ton sac, ton manteau pis il n'y a personne qui prend tes affaires. Tout le monde, à force d'y aller, commence à se dire : "Bonjour ! On se voit la semaine prochaine!". Après ça devient des cafés, des déjeuners... »

Au sein du groupe, W est progressivement devenue une *househead*, un statut qui lui a été conféré grâce à son dévouement à la scène, à son implication mais aussi, et surtout, à sa manière de « supporter » les soirées de ses collègues promoteurs : « même quand il n'y a que 15 personnes ». Selon W, le vrai *househead* « vit » la *house* matin, midi, soir. Il connaît les « vieux DJs » et leurs chansons par cœur, et il voyage pour soutenir indéfectiblement les divers événements de la scène :

« Pour la *house*, je pourrais tuer. Je pourrais laisser ma peau pour la *house*. C'est à ce point. Des fois, je parle à du monde pis ils disent : « Ben là, elle doit être folle là. » Non! C'est c'est c'est c'est euh... c'est plus *deep* que ça... c'est ironique là mais... ».

Pour W, le terme *deep* fait référence à la fois à la *deep house*⁹³ et à la profondeur de la connexion spirituelle ressentie au contact de cette musique. Il y aurait ainsi deux facettes à cette spiritualité : une plus « vaudouïsante » et une plus « énergétique » :

« W - Ya des chansons *house* c'est du *vaudouïsme*, pur et simple. Pis que les gens savent même pas. Le monde est comme : « Ouais !!! », parce qu'ils se basent sur le rythme, la danse.

Méralie - Les gens savent pas mais toi tu dis tu sais.

W - *Hell yes I know.*

Méralie - Mais toi, comment tu sais ?

W - Ah ben, c'est parce que je connais les chansons ! Il y a certaines chansons que, *I know*, c'est une chanson de base *racines*⁹⁴, *voudouiste* mais qui ne va pas harmer personne. Tu vois ce que je veux dire ? Parce que...

⁹³ La *deep house* est un sous-genre de la musique *house* créé à Chicago à la fin des années 1980 et largement privilégié par les adeptes de la scène *underground-house*. Par convention, l'inventeur de la *deep house* serait Larry Heard, ayant composé le désormais célèbre « *Can You Feel It ?* » sorti en 1988. Son tempo modéré d'environ 120 bpm (*beat per minute*) permet aux danseurs une plus grande possibilité de mouvements contrairement aux autres sous-genres *house* généralement plus rapides.

Méralie - Harmer personne ?

W - Dans le sens que, tsé, ça peut attaquer quelqu'un, attaquer l'âme de quelqu'un. Pour ceux qui croient, y'en a qui croit pas, mais... Ça ne va pas... parce qu'il y a d'autre chose qui doit être pratiqué, il y a d'autre chose qui doit être fait pour que ça devienne une cérémonie, là.

Méralie - C'est tu ça que tu disais qui était « touchy⁹⁵ » tout à l'heure ?

W - Ouais parce que... pour moi... Là je te parle d'un certain... côté de la spiritualité musicale. Pour moi, moi je suis pas offensée par ça. Il y a du monde qui a été offensé. »

Tout en identifiant certains liens avec l'expérience de la religion vaudou, W met davantage l'accent sur une expérience spirituelle en club axée sur le plaisir sensoriel du corps, un « rebalancement⁹⁶ des énergies » qui procure des sensations « d'apaisement », de « calme » mais aussi « d'euphorie ». Des sensations qui se raffinent et s'intensifient plus on « rentre dans l'*underground* de la *house* ».

3.2 Les danseuses

3.2.1 L'expérience de K : perpétuer le *feeling*

Née en banlieue de Montréal, K découvre la danse *house* tardivement, n'ayant pas accès au cours de danses dites urbaines dans sa ville d'origine. C'est par l'entremise de son cousin (qui voyage à New York) et des vidéos qu'elle regarde à la télévision qu'elle prend connaissance de la richesse de cette « culture ». Puis elle découvre un centre communautaire sur l'île de Montréal où elle peut enfin prendre des cours, d'abord de *break dance* puis ensuite de *house dance*, une danse avec laquelle elle tombe « en amour ». Elle se lance alors dans une période intensive d'apprentissage, d'entraînement et de perfectionnement des mouvements de base en *house* avec un groupe de danseurs, tous aussi passionnés qu'elle, et sous la supervision de l'un d'entre eux qui a fait ses classes auprès de danseurs notoires de New York. Ils se constituent en groupe, en « crew », afin de « perfectionner leur art », de propager un

⁹⁴ Musique populaire haïtienne qui prend sa source dans le folklore musical haïtien et dans la religion vaudou.

⁹⁵ Qui exige du tact comme dans une situation délicate.

⁹⁶ Au sens de rééquilibrage : action de redonner ou retrouver une égalité de force entre deux ou plusieurs choses qui s'opposent.

message, celui de leur amour pour le *house*. Ils souhaitent, ensemble, diffuser la « vérité » du *house*.

Plus elle s'améliore, plus K devient déterminée à « pousser l'enveloppe » de ses connaissances sur le *house* afin de se distinguer des autres danseurs. Elle choisit alors d'aller vivre à New York, attirée par la manne d'opportunités qui s'offrent aux danseurs là-bas. Surtout, elle souhaite aller s'imprégner du savoir-faire des pionniers de cette métropole à la créativité débordante, et progresser avec eux. À son arrivée, elle préfère ne pas s'affilier à des groupes déjà constitués, trouvant leur énergie « diffuse » et s'oriente vers les cours privés et les soirées en *club* en vue de parfaire son style et sa technique en *house*. Ses ambitions sont grandes non seulement pour elle mais aussi pour la scène qu'elle soutient :

« Le *house* c'est une affaire très masculine et féminine. Il y a autant de femmes que d'hommes à... pousser cette danse, à pousser le mouvement. C'est vraiment neutre pour les deux, tu vois? Où est-ce que là ça commence à devenir un peu plus corsé c'est quand tu rentres dans le *battle mode* [milieu de compétition]. (...) On a fait des discussions avec [une éminente danseuse de la scène, une afro-américaine d'origine haïtienne], c'est une des seules femmes qui enseigne et qui vraiment soutient, ouais soutient, et qui était vraiment la femme *to go to, you know what I mean?* Et si maintenant, elle arrête de danser, il n'y a plus vraiment de femmes qui voyagent et qui va vraiment enseigner... qui va vraiment pouvoir *carry the torch* [porter le flambeau]. Et là c'est comme... la présence de la femme est très importante dans l'enseignement parce qu'il y a beaucoup d'enseignement maintenant et dans le maintien de la culture parce que, on a besoin de ça nous les filles. On a besoin de savoir, on a besoin d'avoir une image féminine en tant que telle. On a besoin d'avoir un autre point de vue que toujours le point de vue masculin. »

K se dit prête à incarner cette nouvelle image féminine si on lui passe le « flambeau » et pour y arriver, elle est prête à travailler sans relâche afin de perfectionner sa « danse » et d'y enseigner son expertise. Cette ascension, elle veut la faire par ambition personnelle mais aussi par « solidarité » avec les femmes qui évoluent dans la scène *underground-house* et qui constituent, selon elle, la majorité numérique. Un parcours qu'elle ne peut construire sans l'aide des « pionniers » de la danse *house* et leurs conseils lors d'entraînements en *club*. Derrière son enthousiasme, K conserve toutefois une vision réaliste voire fataliste de l'avenir de la scène *underground-house* de New York, en affirmant qu'elle est vouée à la mort si la relève ne se mobilise pas

davantage. Il est primordial, selon elle, qu'une nouvelle génération de natifs de New York⁹⁷ se réapproprie la scène de manière à ce qu'elle puisse continuer à grandir :

« Quand tu viens ici, c'est comme, c'est qui la relève? C'est plein d'étrangers. C'est vraiment, dans un cours de *house* par exemple à [un professeur], dans la trentaine d'étudiants dans le cours je te dirais, il y en a peut-être trois qui sont natifs de New York. Le reste c'est comme Japonais, Espagnols, Canadiens, tout partout sauf des New Yorkais. Et ça, ça joue beaucoup avec euh... je pense avec l'égo : « Ah non moi je veux pas faire de cours de *house*. Mois je vais pas dans les *clubs* ». Tsé, t'es pas obligé de prendre des cours de *house*, il y a rien là, il y a rien de mal mais qui va pouvoir enseigner [...] quand tous les étrangers vont rentrer dans leur pays, qui va être à NYC pour faire ça tsé? »

Cette situation est la conséquence directe de la perte de l'essence de la « culture » *house* et de son *feeling*. Sans celui-ci, souligne-t-elle, l'énergie devient « mécanique », « structuré », trop volontaire. Ce *feeling*, omniprésent dans les clubs de New York à l'époque du *disco*, fait partie intégrante de l'histoire de la ville et de la « culture noire » :

« La culture noire par exemple, pour nous, elle est beaucoup sur le *feeling*. On est beaucoup sur... tu le vois dans les arts, tu le vois dans les danses, les influences que ça a dans la culture *house*. Tu vas regarder les cultures, les danses culturelles de tous les pays du monde noir par exemple, dans la danse africaine. C'est vraiment très : "tu feels". Tu vois ce que je veux dire? »

C'est lors d'un *house party*, une soirée dansante soulignant le départ d'une colocataire que K réussit à créer un évènement empreint de ce *feeling* si caractéristique de la scène *underground-house*. Un moment « formidable » réunissant à la fois des danseurs expérimentés et de jeunes danseurs dans un esprit familial où tout le monde était « sur la même longueur d'ondes » peu importe le style de musique que l'on y jouait (du *deep house* au *tech house*). Un moment intemporel où les frontières entre la nouvelle et l'ancienne génération n'existaient plus, à l'image des premiers rassemblements de fêtards des années 70 dans les lofts désaffectés de New York.

⁹⁷ Les termes « natifs de New York » désignent, selon cette danseuse, les personnes qui y sont nés ou qui y vivent depuis plus de 10 ans.

3.2.2 L'expérience de L : se « faire accepter » dans la scène

L s'initie au *funk* et à la musique *disco* à un très jeune âge, par l'entremise de sa famille. Mais curieuse de nature, insiste-t-elle, elle raffinerait pas la suite son intérêt pour cette musique de son propre chef. Ne sachant pas de quel style il s'agit au départ, elle fait des recherches et télécharge des musiques électroniques au style progressif et se plaît à découvrir ce qui s'avérera plus tard du *disco* et du *house*. Une musique « qui vient la chercher » et qu'elle qualifie de « spirituelle » avec ses sonorités aux accents « *gospel* ». Chrétienne pratiquante, la musique *house* lui procure des sensations spirituelles familières et lui propose un message plus positif et « sain » que celui véhiculé par le *hip hop*. Ayant eu une enfance solitaire avec peu d'amies et se considérant « marginale », L vit ses premières expériences interpersonnelles à travers la danse en tissant des amitiés dans le cadre de cours ou en sortant en club. C'est ainsi qu'elle découvre la scène *underground-house* qui se présente à elle comme une opportunité de s'intégrer à un groupe « ouvert d'esprit ». Elle explore le milieu *underground* en club avec fascination et souhaite elle aussi, en observant les danseurs s'« éclater » dans le cercle, y prendre part et y exprimer son individualité « très féminine ». La tâche se présente plus ardue qu'elle ne le croyait et plusieurs « mentalités » s'entrechoquent dans le milieu à l'aube de la résurgence d'un style de danse au potentiel extrêmement prometteur : le *waacking*⁹⁸. Cette danse plaît aussitôt à L parce qu'elle met en scène une « féminité » exacerbée et puissante. L ne se doute pas que cet engouement pour le *waacking* va se répandre comme une traînée de poudre et créer un enjeu de taille au sujet de son appropriation dans la communauté des danseurs. Seule, elle n'arrive pas à faire le poids et à imposer sa légitimité, en partie parce qu'elle a choisi de danser le *waacking* sur de la musique *house*, ce qui ne plaît pas aux « puristes » du genre. Aussi, L croit avoir été victime de « racisme inversé » :

« Pis pour moi, ça m'a fait chier que les gens ne comprennent pas que, les différences ce n'est pas juste par rapport à la couleur de la peau. Pis ce milieu là est fait pour tout le monde qui a besoin de se sentir à sa place, peut importe la différence qu'ils ont vécu dans leur vie.

⁹⁸ Cette danse créée par les *drag queens* et les homosexuels noirs et latino-américains de Los Angeles est redécouverte dans les années 2000 pour ses qualités expressives et ses mouvements de bras incisifs et originaux qui se posent sur les accents forts mélodiques (des cuivres ou des instruments à vent) en plus des accents rythmiques. Elle se danse habituellement sur les *hits disco* et *funk* des années 70 (Fogarty, 2011).

(...) Moi aussi je me suis sentie différente toute ma vie mais d'une différente façon. Je ne me suis pas sentie différente parce que ma peau était noire mais j'me suis sentie différente parce que ma personnalité était différente". »

Après avoir essayé quelques déceptions au sein de groupes de danse et ayant toujours de la difficulté à se faire accepter dans la scène *underground-house* de Montréal dû à son style hybride, L accepte la proposition d'intégrer une compagnie de danse à Washington orienté vers la production de spectacles pour les festivals et les écoles. Enfin, elle se sent accueillie et respectée avec le parcours qui la caractérise. Là commence pour elle un voyage à l'intérieur d'elle-même et de sa danse grâce aux encouragements d'un mentor, un danseur reconnu, résidant à Washington.

Forte de ces expériences valorisantes et d'un nouveau statut de directrice artistique, L revient vivre plus officiellement à Montréal après avoir passé une bonne partie de ses étés avec la compagnie de danse américaine. Elle renoue rapidement avec les soirées *underground-house* montréalaises grâce à une soirée récemment mise sur pied dans un club montréalais. Cet évènement de danse et de musiques électroniques orientées vers le *deep house*, le *soulful house* s'illustre par son format ouvert, moins « fermé » à l'introduction de nouvelles façons de danser le *house* et d'interpréter les mouvements associés à celui du « *jack* », par exemple. Pour elle, cette nouvelle génération de danseurs investit ce lieu avec convivialité, sans « jugement » ni « haine ». Les nombreux tumultes de son parcours en danse lui auront appris quelque chose de fondamental : elle respecte aujourd'hui bien plus le travail des promoteurs et des DJs qui cherchent à rassembler les adeptes du *house* autour de la musique que l'attitude de « clics » des danseurs qui finissent souvent par fragmenter la scène.

3.3 Les DJs

3.3.1 L'expérience de Q : préserver l'exclusivité du *house*

Avant de se dédier au métier de DJ, Q a la chance d'être initié à la musique et aux équipements sonores à un très jeune âge par son père qui affectionne les appareils de haute fidélité, les tables tournantes dernier cri (aussi appelées tourne-disques ou

platines) et les « machines à cassettes ». À cette époque, Q raffine sa sensibilité auditive et musicale et développe rapidement la « piquêre » pour le mixage de chansons et le « pitonnage » sur les machines. Puis suivent les voyages à New York pour visiter les cousins, partager des *mixtapes*⁹⁹ de bons DJs et acheter des disques vinyles. D'abord c'est la musique et le style vestimentaire de la « culture » *hip hop* qui l'attirent, avec laquelle il ne développera toutefois pas de sentiment d'appartenance, ni avec la « mentalité » ni avec les valeurs y étant rattachées. En effet, son intérêt pour le *hip hop* est caractéristique de sa période adolescente, assure-il, où il se sent « rebelle » et plus « agressif », charmé par l'esprit du « ghetto ». Son intérêt pour le *hip hop* se dissipe à mesure qu'il commence à fréquenter les clubs de Montréal en tant que « *party goer* ». C'est à ce moment qu'il se sent « naturellement appelé » par la musique *house* :

« À un moment donné. Avec la *house music* j' pense que ce qui arrive, c'est que... je pense un peu que c'est unanime avec tous les gens qui sont en amour avec la *house*. La *house* ce n'est pas un phénomène que tu... nécessairement, que tu vas aller chercher. C'est plus la *house* qui t'appelle, tu ne vas pas nécessairement trouver l'*underground-house*, l'*underground-house* va te trouver. »

Lorsqu'il entend les premières chansons « *Can you feel it?* » de *Mr Fingers* et « *Bring Down the Walls* » de *Robert Owens* au début des années 80, il est immédiatement séduit par les paroles, les messages de « paix, d'amour et d'unité ». Cette nouvelle esthétique musicale aux mélodies « raffinées » et au *groove* créé par synthétiseur fait une rupture claire avec ce qu'il est habitué d'entendre à l'époque. Ce nouveau « son » lui procure des sensations contrastantes avec celles du *hip hop* en le connectant avec des émotions qui touchent sa « spiritualité » par le biais d'atmosphères « hypnotiques » et de séquences rythmiques plus « sophistiquées ». Une ambiance qui imprègne les gens, favorisant le « respect » et une attitude plus « mature » avec les autres. Loin de la frime de la « culture » *hip hop*, le *house* se distingue selon lui, par son caractère « sans prétention » et non « superficiel ». Difficile d'accès, la musique *underground-house* confère aux adeptes et tout particulièrement aux DJs, un sentiment de « victoire » associé au fait d'avoir été capable d'être « au courant » d'un genre

⁹⁹ CDs difficilement accessibles ou cassettes clandestines sur lesquels on peut généralement retrouver des morceaux de musique échantillonnés, des *remix* ou des compositions instrumentales avant qu'elles n'atteignent le marché commercial « *mainstream* ».

inédit auquel seuls les initiés peuvent se targuer de connaître. Faire partie de la « clic » du *house*, c'est s'aventurer dans une « voie un petit peu à part ».

Pour un Québécois d'origine haïtienne qui a grandi parmi les « Blancs » de la Rive-sud de Montréal, la tâche est ardue de dépasser les préjugés qui le confinent à la seule « culture » *hip hop*. La découverte de la scène *house* est pour lui une rare occasion de créer des liens avec des Noirs et des Haïtiens qui sont ouverts aux parcours hybrides comme le sien et qui ont été « socialisés avec plein de gens de différentes communautés ». Q est aussi très conscient du lien privilégié qu'entretient la communauté haïtienne avec la scène *underground-house* à New York, considérant Montréal comme un point nodal de la musique *disco* et *house* en Amérique du Nord. C'est d'ailleurs grâce à la diaspora haïtienne que ces scènes se sont implantées à Montréal, insiste-t-il, qualifiant d'« exceptionnel » le fait qu'il puisse toujours travailler avec les pionniers des années 70.

Quant à son travail de DJ, il le décrit à l'aide d'une métaphore :

« Q – Le but d'un DJ, c'est comme un peu le capitaine de bateau, quelqu'un qui... comme un capitaine d'exploration de quelque chose pis que... c'est comme une manière de dire aux gens : “bon, suivez-moi !” mais à ce moment là, la position du capitaine, faut pas... il faut tjrs qu'il gère la distance envers les gens qui le suivent... Il faut tjrs trouver le moyen ... là j'essaie de faire un espèce de parallèle avec le choix musical. Toujours te montrer un petit peu en avant d'eux autres, mais pas trop loin pour que les gens te perdent.

Méralie – “En avant” d'eux autres dans le sens où...? Tu les surprends?

Q – Oui, ben par rapport à la musique, quelque chose qui ne connaisse pas nécessairement. Il faut que tu leur montres un peu que dans l'fond, tu sais où ce que tu t'en vas. Oui, ils savent pas exactement où ce qu'ils s'en vont mais, il faut que t'arrives à travers les sélections musicales, à travers la *vibe* que tu construis, c'est important que tu leur donnes un message que tu gères le côté familier dans lequel les gens se retrouvent.

Q se considère comme un DJ « versatile » autant dans son répertoire de musique que dans sa manière de la « diffuser ». Contrairement à certains DJs, Q diffuse à l'occasion la musique *underground-house* à un public de non-initiés. En « prêch[ant] pour les non convertis », il aspire à faire découvrir un style de musique à forte connotation

« spirituelle » généralement difficile d'accès dans les clubs plus commerciaux. Cette stratégie lui permet aussi de gagner sa vie convenablement, en dehors du réseau circonscrit des *clubs* et des soirées plus *underground*. Par contre, il ne fait aucun compromis sur sa performance de DJ qu'il souhaite conserver intacte : un travail axé majoritairement sur l'improvisation sans l'aide d'un écran d'ordinateur. Une façon de se « distinguer artistiquement » des autres DJs de son milieu et de réaffirmer un principe fondamental : l'importance de la relation avec la foule dansante.

3.3.2 L'expérience de J : une reconnaissance sociale déchu

J a immigré à Montréal depuis le sud de la France afin de poursuivre sa passion du *dj'ing* et sa profession de DJ qu'il pratique maintenant depuis 15 ans. C'est dans sa ville d'origine, Nîmes, qu'il découvre le *house* et commence à développer ses premières armes de DJ professionnel vers l'âge de 17 ans.

« C'est petit à petit, au début j'ai commencé à jouer des trucs plus commerciaux qui jouaient à la radio tout ça. Et puis, petit à petit, avec d'autres DJs, je me suis plus intéressé au style de musique *house* pis voilà. Ça m'a vraiment beaucoup plu. Ce qui m'intéresse au départ, c'est le style *club house*, latino, *funky*, pas forcément commerciaux mais pas le *top* de l'*underground*. Pis après en continuant dans cette démarche là, j'ai continué dans des trucs plus *underground*, plus *deep*. »

Lentement mais sûrement, il s'intéresse à l'histoire de la musique *house* et il crée son *blog* en 2005, où il y traduit des biographies de DJs américains connus (*Louie Vega*, *Osunlade*, *Denis Ferrer*, *Kerry Chandler*) et propose des *podcasts*, des morceaux et des liens internet vers des artistes du milieu. J se décrit comme un DJ qui « respecte beaucoup la musique », préférant « s'effacer au maximum » derrière celle-ci en essayant d'éviter les effets de mixage sur les *breaks* (sections instrumentales ou rythmiques) qui pourraient asphyxier la musique en l'empêchant de « respirer » : « Ya des morceaux où l'essentiel du truc il est... dans le *break*, ça il faut le sentir et il faut le savoir pour le laisser tel quel. (...) C'est ce que j'essaie de faire... ».

Ce qui l'attire de la scène *underground-house*, c'est le public curieux qui cherche à découvrir et à explorer musicalement. Une scène qui fait appel à la culture musicale des artistes DJs plutôt qu'à leurs habiletés techniques :

« Aussi, je pense que j'ai quand même une bonne culture musicale de cette musique. Ça aussi c'est important, parce qu'un peu comme toute notre société, on est un peu dans la dictature de la nouveauté et comme je te disais, il y a comme un ADN, un truc dans cette musique donc c'est pas que la nouveauté mais en même temps, t'es obligé et les gens sortent beaucoup et ils connaissent la musique. Et pour ce qui est du milieu spécialisé, là vraiment, de la scène spécialisée, là on a des gens qui sont en recherche, de venir découvrir des morceaux qui connaissent pas. »

En arrivant à Montréal, J peut enfin découvrir ce « mélange multiculturel » qui s'apparente à celui de New York, une ville avec laquelle il s'est développé une filiation au cours des dernières années. En évoluant dans la scène *underground* de Montréal, J se familiarise par ricochet à la culture afro-américaine et avec la culture noire haïtienne :

« Non non, c'était pas une curiosité mais comme de... finalement de... de découvrir justement la culture telle qu'elle est réellement quoi. Pas déformée par l'Atlantique et tout ça. C'est vraiment... si tu prends tous les DJs [de la soirée X], hormis quelques-uns, il y a une grande communauté haïtienne après il y a [DJ d'origine latino-américaine]. (...) Donc voilà, ça c'était vraiment déjà quelque chose que j'ai découvert... des soirées en France que tu fais avec 50 personnes qui sont noires, j'ai jamais vu ça. Ça arrive pas. »

Par contre, ce qu'il apprécie moins de son expérience à Montréal, c'est le fait qu'il ne puisse se produire que très peu en tant que DJ dans cette scène « tellement *underground* qu'en 1 an et demi [il a mixé qu'] une fois », « ça a aussi un prix de vouloir jouer la carte *underground* quand t'es pas connu quoi » déplore-t-il. Une réalité difficile à avaler pour lui qui croyait que son talent et sa passion lui ouvriraient toutes les portes sur ce nouveau continent, même celles des réseaux les plus « sélects ».

Afin de saisir le propos de J et des autres protagonistes interviewés, le prochain chapitre exposera les résultats comparés des méthodes d'entretien de type semi-directif et de ceux découlant de la méthode de l'entretien d'explicitation. De cette façon, il sera aussi possible de rendre compte des forces et faiblesses de la collecte de données par le biais des méthodes traditionnellement employées en sciences sociales.

Chapitre IV : Modalités de construction de l'expérience corporelle en club

Well, I always say that "deep" is the opposite of "superficial", and that for house music to be "deep" it has to have a certain nuances that would not be recognized or understood by everybody. I guess the best way I could say it is that Deep House is textural, lyrical, musical, spiritual and emotional all rolled into one. Most superficial music contains only one or maybe (occasionally) a few of those characteristics. (Amateur de musique deep house sur un forum)

Dans ce chapitre, j'ai essayé de dégager les éléments de discours qui concernent l'expérience corporelle des acteurs en club (savoir-faire, actions, pensées, émotions, ressentis, etc.) et ce, pour chacun des groupes interrogés : DJ, promoteur et danseur. D'une part, j'ai cherché à mettre en lumière les mécanismes de la conversation qui posent obstacles à l'explicitation du « répertoire d'actions¹⁰⁰ » mobilisé par les acteurs dans le cadre d'entretiens semi-directifs et, d'autre part, j'ai tenté d'étoffer la description de leur expérience corporelle en club à l'aide des données issues des entretiens d'explicitation. À la fin de la présentation des résultats combinés des deux sortes d'entretien pour chacun des groupes de protagonistes, je présenterai une synthèse comparative en vue de rendre compte des forces et faiblesses des deux types de méthodes.

En ce qui a trait spécifiquement au deuxième volet de collecte de données par entretiens d'explicitation, j'ai choisi de continuer avec un des deux candidats de la première étape d'entretiens semi-directifs. Cette démarche m'a permis de faire des comparaisons riches avec les résultats des différentes techniques et de corroborer certaines données issues de leur trajectoire personnelle respective. Ainsi, il a été

¹⁰⁰ Les recherches de Guignon et Morrissette (2006) sur le travail de *coaching* présentent le concept de « répertoire d'actions » (Schön, 1983) comme un « éventail de possibles » construit par le biais des différentes « conversations réflexives » qu'engagerait l'acteur avec les situations problématiques qu'il rencontre. Le praticien « serait en mesure de poser des hypothèses en regard de l'ensemble de ses expériences, de "compiler un répertoire d'exemples, de représentations, de compréhensions et d'actions" pour interpréter une situation et agir ».

possible d'identifier les cohérences et les incohérences entre les discours des acteurs (entretiens semi-directifs) et leurs pratiques effectives (observations et entretiens d'explicitation). J'ai conservé les mêmes étapes d'organisation de données pour chaque entretien d'explicitation : mise en contexte du moment choisi, focalisation sur un moment spécifié et significatif pour l'adepte, clôture de l'entretien et prise de conscience qui ont surgi du processus d'explicitation.

4.1 Les promoteurs

Au dernier chapitre, il a été question de dresser un portrait des discours « officiels » derrière le travail et l'implication des promoteurs Z et W au sein de la scène UH. Toutefois, plusieurs questions demeurent au sujet de leur implication dans la scène : comment s'y prennent-ils concrètement pour « promouvoir » cette scène et les événements y étant associés ? Comment sélectionnent-ils les participants ? Comment évaluent-ils la qualité ou le succès d'une soirée (quels sont leurs critères) ? À quoi repère-t-il la dimension « spirituelle » d'un morceau de musique ? Que pensent ou ressentent-ils au moment où ils mettent en œuvre leurs soirées ou lorsqu'ils sont témoins des soirées des autres promoteurs ? Quelles valeurs, principes, réflexions sont présents au moment où ils ressentent la *vibe* ? Dans les prochaines sous-sections, je tenterai de répondre à certaines de ces questions.

4.1.1 Résultats de l'entretien semi-directif

Pour la promotrice W, la scène *house* est à l'image d'une grande famille élastique et c'est en cherchant à aider des amis qu'elle s'est progressivement intégrée à la scène :

« Et puis en 2005, il y avait quelqu'un dans la scène qui avait besoin d'aide pour écrire des communiqués comme ça pis j'ai dit : ah je vais t'aider. Pis tranquillement, je m'occupais de la *guestlist*, je m'occupais de plein de trucs. J'ai comme eu la piquêre. »

Cette dimension « familiale » est fondamentale pour la promotrice et lorsqu'elle organise ses événements, elle s'assure que cette ambiance imprègne la salle de manière tangible :

« J’achetais des petites crudités. J’essayais vraiment de faire comme si le monde venait chez nous : “Vous êtes chez nous, vous êtes chez vous.” (...) Y’avait de la place pour tout le monde. »

De nature plus réservée, elle réussit à se construire un réseau de contacts (DJs et autres promoteurs) en se présentant à de nombreuses soirées et en affichant son « support » (soutien) aux autres artistes et organisateurs dans la scène. Aussi, lorsqu’elle doit dénicher un nouvel endroit où orchestrer ses soirées, c’est le « *feeling* » qui la guide :

« Quand on nous a proposé le consulat, j’y ai été, j’ai rentré dans la place. Moi j’suis une personne de *feeling*, je rentre si il y a quelque chose qui me dit : « mmm. Va t’en. ». *No question asked*. Le monde disait : « Comment ça tu y vas pas? ». Nonon, je m’en vais. *No question asked*. C’est pas les individus c’est juste la *vibe*, l’énergie. Quand j’suis rentrée au [club] j’ai dit : « Ah voilà. Ça c’est LE *spot*. ». J’ai travaillé fort. J’ai eu des très belles soirées. »

Lors d’une de ses soirées, la *vibe* est au rendez-vous grâce à DJ Sabine¹⁰¹ qui propose une sélection musicale qui rappelle l’héritage des soirées *house* des années 80 à New York. Une ambiance exquise pour les danseurs présents à l’événement qui ne cesseront de s’évertuer sur la piste de danse jusqu’aux petites heures du matin.

Enfin, W se considère comme une mélomane qui se sert de la musique afin de « communiquer ». Elle partage d’ailleurs une relation charnelle et spirituelle avec la musique *house* :

« La musique en soit ça... ça m’atteint. Ça me fait oublier tous soucis. Tsé quand je te dis tous soucis là ? (...) Le vide total, bien-être total, il y a plus de problèmes dans le monde, tout le monde est heureux. Ya des chansons qui viennent te chercher. (...) Peut importe la voie de tout individu. Peut importe ton gender, peut importe ta race, peut importe tes problèmes, peut importe ton statut social, ça parle d’amour, ça parle de sex, ça parle de donner. Tsé les bases de la vie, tout simplement. »

De son côté, le promoteur Z nous décrit de manière plus pragmatique son rôle et son travail dans la scène. Dans son premier témoignage, j’ai constaté l’importance qu’il accordait à la valeur « d’inclusivité ». En questionnant ses pratiques de sélection de clientèle, j’ai tenté de saisir la façon dont il conciliait ce désir d’inclusion à celui de préservation de l’esprit *underground* et « *cool* » de la scène :

¹⁰¹ D’origine afro-américaine, cette DJ est réputée pour son répertoire *afro-house* et *afro-beat* particulièrement prisé par les danseurs de *house dance*.

« Méralie – Ok. Comment tu fais concrètement ta promotion? Comment ça fonctionne? »

Z – Fait que à force de faire mes soirées, là j’ai comme eu un genre de *following*¹⁰² un peu. Je pense que c’est vraiment ça.

Méralie – Ok alors tu parlais au monde, tout ça et c’était du bouche à oreille au départ c’est ça?

Z – (...) Pis un bon moyen aussi pour moi de trouver du nouveau monde, c’est de sortir dans d’autres soirées. Aller dans d’autres soirées. Ça me permet de rencontrer du monde pis on dirait inévitablement qu’ils vont te demander ce que tu fais pis là j’leur dis que je fais de la promo à telle ou telle place... : « tu devrais venir... ». Je trouve que c’est genre, c’est comme *Facebook*, tu peux parler à plein de monde, mais en vrai. »

Lors de soirées orchestrées par des amis ou des partenaires, il sélectionne sa clientèle entre autres par l’« aspect visuel » et en portant attention à ceux ou celles qui ont un style « très *fashion* mais *rétro* ». Il engage ensuite la conversation de manière informelle sans suivre de règles précises, en se fiant à ce qu’il ressent avec les personnes abordées puis les invite dans le seul cas où elles démontrent un intérêt tangible pour ce qu’il fait comme métier et les événements dont il fait mention.

« Méralie – Pis à part l’habillement? La façon d’être, d’agir...? »

Z – Ben les sujets de conversation genre tsé.

Méralie – Oui? Quelle sorte de sujets?

Z – Je pense que c’est dur à dire mais quand tu sors avec quelqu’un tu peux comme ressentir quelque chose...? Tu peux le sentir si c’est quelqu’un qui est ouvert d’esprit ou pas.

Méralie – Fait que tsé, l’ouverture d’esprit dans les sujets dont elle parle...?

Z – Ouais. J’vais dire : « ah, viens à telle ou telle place » pis la personne va dire : « ah, je vais venir ». (...) Quand ils me posent trop de questions j’suis comme « bah... ». Je sais juste que c’est quelqu’un de compliqué, probablement qu’ils n’aimeront pas cette musique là, « si c’est pas mon DJ, j’y vais pas... ». Ça c’est plate.

Méralie – C’est comme ta façon de tester..?

Z – Ouais. Quelqu’un qui est vraiment *cool* là, qui va vraiment... malgré que c’est pas juste une histoire de *cool* là, mais... le genre de personne qui vont aimer mon genre de soirées. »

¹⁰² Dans le langage courant, un *following* consiste en un groupe de personnes abonnées (formellement ou non) à la page *Facebook*, *Twitter* ou au blog d’un promoteur. En échange, celui-ci offre aux abonnés un accès instantané ou privilégié à des informations ou aux événements de tous types qu’il organise.

Ces fragments d'entretien sont caractéristiques d'une majorité d'entrevues réalisées dans le cadre de ce projet de recherche. Bien que l'analyse de ces derniers propos nous révélera des pistes sur les raisons pour lesquelles Z ne s'aventure pas à détailler exactement les critères sur lesquels il sélectionne sa clientèle, par exemple, ce processus demeure une interprétation de son discours et ne me renseigne que très peu sur ses actions réelles.

Le contenu vague des réponses de Z change quelque peu lorsqu'il évoque un moment spécifié dont il se rappelle bien, une soirée *afro house* où l'énergie était d'une intensité toute particulière. Cette réponse m'amène à mieux comprendre ce qu'il entend par « spiritualité » :

« Z – C'était une soirée *afro house*, mais c'était vraiment là... Ça avait l'air d'un rituel vaudou là. Tu sentais. Je crois que tu vas le sentir aussi... Moi j'aimais ça... Pour moi c'était "rassurant" comme tu disais. Parce que je sentais comme un [tout] j'étais comme "wow, c'est bon" tsé... Mais les gens ne sont pas habitués, c'est trop [rires]... Mais tu vois c'est vraiment très tabou là...

Méralie – Mais c'est quoi qu'il y avait dans l'évènement qui vous a fait, qui t'as fait faire ça?

Z – C'est la danse, c'est la musique. La manière que les gens dansaient surtout j'pense. C'est exactement comme quand tu entres en transe, tsé ?

Méralie – Ok. Tu te rappelles avoir dit dans ta tête : « han! Ça me fait penser à du vaudou » ?

Z – Ouais. Ouais. La musique, tout, ouais...

Méralie – L'intensité genre ?

Z – Les beats, les battements de tambour c'était comme... c'est la raison pour laquelle j'aime le *house*. J'trouve que c'est très spirituel.

Méralie – Tu te rappelles-tu s'il y avait d'autres personnes qui avaient la même réflexion que toi?

Z – Je pourrais pas te dire parce que j'étais dans mon monde là [rires], mais... tsé, tout le monde était en transe. J'pense que... ouais. Y'avait quelque chose, c'est sûr. »

Dans la suite de son témoignage, Z affirme que la dimension « spirituelle » se manifeste dans la manière dont les gens dansent, mais aussi chez le DJ et la voix des chanteurs de *house*. Z se rappelle d'un moment où il est témoin d'une performance d'un DJ qu'il croit « possédé par quelque chose d'autre ». Une émotion « vrai » est palpable lorsqu'on peut la ressentir dans la voix du chanteur, dans les mouvements

de danse des gens ou bien dans le langage corporel du DJ, me dit-il. Voyons voir si les résultats de l'entretien d'explicitation peuvent me renseigner davantage sur ces aspects spécifiques de son expérience.

4.1.2 Résultats de l'entretien d'explicitation

Au début de chaque entretien d'explicitation, j'ai demandé aux candidatEs de me partager une expérience particulièrement plaisante pour eux/elles lors d'un évènement précis de la scène UH. Cette prochaine transcription (comme toutes celles qui suivront dans les autres sections) illustre le déroulement temporel de cette expérience, de ce vécu spécifié¹⁰³. Le travail de remise en ordre des étapes des différents vécus spécifiés a été organisé selon une logique qui répondait aux objectifs de ma recherche : interroger l'expérience corporelle en *club* et les modalités de construction de la *vibe*. L'article de Vermersch (2009b) *Méthodologie d'analyse des verbalisations relatives à des vécus (1). Première partie : organiser les données de verbalisation en suivant le "modèle de la sémiiose"*, a guidé les étapes d'organisation de ces données particulières. En somme, ont été mis de côté la majorité des énoncés qui n'informaient pas directement sur le procédural (les actions), les émotions et les sensations (sauf certaines digressions signifiantes et propos situant le contexte pour le lecteur). Les verbalisations choisies décrivent un vécu spécifié et non le discours se rapportant à ce vécu :

It is therefore the effectivity of bodily practices that we study and not the prescriptions, the justifications or the discourses concerning the realizations (Gore *et al.*, 2013 : 129)

Le fil de la discussion a été remis en ordre chronologique tout en conservant la numérotation du déroulement temporel d'origine. Chaque énoncé descriptif est déroulé petit à petit, enrichissant chacune des strates temporelles de nouvelles informations parfois disparates. Comme le souligne Vermersch, il faut

s'attendre à ce qu'il y ait de la confusion, de l'indiscernable, du non distinguable, comme dans certains de nos fonctionnements cognitifs, émotionnels,

¹⁰³ « Dans la mesure où l'entretien d'explicitation vise à aider à la mise en mots du vécu, guider celui qui verbalise vers la référence à une situation spécifiée est une condition essentielle, puisque le vécu est nécessairement singulier ». (Vermersch, 1994 : 218)

motivationnels, identitaires. Si ce n'était pas le cas, cela voudrait dire que la totalité de notre subjectivité est composée d'éléments « atomiques », distinguables en toute clarté et positionnables de façon claire dans la successivité. (Vermersch, 2009b : 11)

J'ai aussi, dans la mesure du possible, pris soin de noter les relances utilisées en vue d'encourager les sujets dans leur verbalisation et certains commentaires sur le déroulement de la séance. Les relances servent à mettre en lumière les défis reliés à la réalisation de l'entretien d'explicitation tandis que les commentaires sont des *didascalies autoréflexives* qui font la description du non verbal, de l'atmosphère, aidant le lecteur à se représenter la dimension relationnelle de l'échange en plus de rendre le travail plus transparent.

4.1.2.1 Mise en contexte

L'objectif étant d'isoler un moment significatif et spécifié sur lequel le sujet et moi allons investiguer, je propose à Z de me décrire le moment choisi afin que je puisse bien le guider. Il souhaite revivre le moment où il est allé voir un DJ lors du *Winter Music Conference*¹⁰⁴ à Miami à l'été 2012 :

« 26. Z – Honnêtement, je pense, le groupe de Montréal c'est le groupe de monde qui avait le plus de monde là-bas. Y'a[vait] du monde de NY, de certaines parties en Europe, un peu partout aux États-Unis, Chicago, Atlanta. (...) C'est là que j'ai vu qu'y'avait une grosse scène à Mtl pis en même temps j'ai vu qu'à travers le monde, y'avait vraiment une scène *underground*... qui me fait penser un peu au début du *hip hop*, des années fin 70 début 80, c'était très *underground*. Mais y'avait pas mal de monde qui était dedans, mais c'était très *underground* pis c'était très rassemblant. Pis je trouve que le *house*, maintenant, a le même *feeling*. »

COMMENTAIRES Je réprime beaucoup mes mouvements, je n'arrive pas me sentir à l'aise dans la position, je me sens « à découvert » avec mon habillement. Je souhaite avoir un col roulé à cet instant. Je réalise que je suis habituée à une « tension sexuelle » ou à une corporalité plus « ouverte » et plus « intime » dans mes

¹⁰⁴ Le WMC est un symposium mondial de l'industrie de la musique électronique où près de 2300 artistes et DJs invités viennent se produire à chaque printemps sur la plage à Miami. C'est l'occasion pour plusieurs milliers d'adeptes, venus des quatre coins du monde, de danser dans plus de 500 soirées afin de partager leur « amour » du *house*, découvrir de nouveaux artistes et échanger avec les acteurs importants du milieu (amateurs, DJs, danseurs, chanteurs, producteurs, promoteurs, etc.).

conversations avec les informateurs dans le contexte du *club* et j'ai du mal à sortir de cette dynamique en entrevue.¹⁰⁵

4.1.2.2 Focalisation

Je détermine et délimite avec l'interviewé le moment qui va faire l'objet de l'entretien :

« 54. Z – On parle d'un moment, ben je pourrais te dire la première fois que j'ai vu *Black coffee*¹⁰⁶ mixer. Premièrement, c'était comme dans un hôtel. À l'extérieur de l'hôtel, au bord de la piscine. Pis je fais juste entendre la musique, pis ça faisait comme 30 minutes que j'étais comme : « Wow! ». Un *beat* après l'autre pis j'étais comme : « *Shit!* Wow! C't'écoeurant! ». Je savais c'était qui *Black coffee* mais j'avais aucune idée de quoi y'avait l'air. Pis je regarde pis : « Wow! C'est qui qui mixe ? » tout le monde dit : « Yo! C'est *Black coffee* qui mixe! », j'étais comme : « WoooooooooW... ». C'est comme, je peux vraiment entendre pourquoi qu'il est bon. Tsé des fois, tu penses que tous les DJs sont pareils parce qu'ils jouent la même musique, mais j'entendais vraiment quelque chose de différent. »

Il faut souligner ici que la WMC regroupe une grande majorité des DJs reconnus mondialement, desquels seulement une faible proportion se réclame de la tradition de la *deep house music* (au tempo d'environ 120 *bpm* faite pour danser la *house dance* ou toute autre danse élaborée). Les deux DJs, dont fait mention Z dans son témoignage, proposent une musique de la sorte.

« 94. Méralie – Je vais vraiment te laisser revenir dans le moment, prendre le temps que tu veux pour te remettre dans ce bain là. Pis quand t'es vraiment là, dis-moi le. ... Laisse venir les choses¹⁰⁷. »

Z observe les gens qui dansent en « unité » et sent qu'il fait partie de quelque chose de « big » :

¹⁰⁵ Voir à ce sujet l'auto-explicitation d'une discussion informelle au bar avec ce même sujet à l'**Annexe 2**. Celle-ci explicite le savoir-faire que je mobilise généralement avec ce sujet dans le cadre d'entretiens informels et confirme le fait que j'ai souvent besoin de toucher la personne pour communiquer avec elle. Il s'est aussi avéré dans l'auto-analyse de cet entretien que le fait de ne pouvoir toucher la personne interviewée (par le bras, par exemple) dans le processus de l'entretien explicite était un défi important pour moi.

¹⁰⁶ Black Coffee est un DJ *house* sud-africain mondialement reconnu, associé à la fois aux scènes *underground* et à la culture plus commerciale.

¹⁰⁷ Dans l'acte réfléchissant, « il est question de *présentifier* quelque chose du passé dans un mouvement d' "accueillir" et non plus d' "aller chercher" comme dans l'acte réfléchi » (Vermersch, 1994 :184).

« 99. Z – De la bonne musique, tout le monde qui danse, tout le monde danse comme en unité là (il croise les doigts de ses mains ensemble). On dirait que tout le monde fait le même *move* genre tsé.

109. Z – C’était comme, quand tu regardais le monde, c’était comme un océan. Tout le monde bougeait là...

123. Z – Moi j’suis au bar pis j’suis comme : « *Yeah...I wanna live there...* » [rires]. Comme j’aimerais vivre cette période là, toute la vie...

130. Z – Ben, qu’est-ce que j’ai ressenti beaucoup quand j’étais là-bas, je sentais « *I was part of something* », que je faisais partie de quelque chose qui allait être *big* mais que j’en faisais partie au moment initial un peu. Tsé. »

Il confirme qu’il vit quelque chose de « *big* » en regardant autour de lui les autres DJs qui ont du plaisir :

« 131. Méralie – **Comment tu sais que tu ressens ça?**

132. Z – Je sais pas, on dirait que c’est un *feeling* que t’as... je sais que c’est pas vraiment populaire, que c’est pas tout le monde qui aime ça. Mais je vois le monde qui aime ça, ils sont tellement dedans, que ça peut pas faire autrement qu’aller se propager.

133. Méralie – **Ok. Pis comment tu sais que le monde sont dedans...?**

138. Z – Je regardais beaucoup de monde, pis en même temps je voyais des gros DJs qui étaient là qui s’amusaient autant... là tsé. Tsé comme DJ X, qui était là, que je respecte que j’aime beaucoup pis tu vois, *he was having just a good time*, comme : « *Wow. It’s amazing.* ».

146. Z – Je vois qu’il s’amuse comme si c’était *the greatest party ever*. Pis là j’suis comme : « *Shit. Si c’est lui, le biggest party, I can’t be wrong.* » J’peux pas pas avoir raison de penser que c’est pas quelque chose de *big*. »

Un DJ, qu’il respecte beaucoup, danse comme s’il était en transe (il a la *vibe*) :

« 147. Méralie – **Pis comment tu sais qu’il est dans le *greatest party ever*?**

148. Z – Pour que lui, il trippe c’est parce que... le DJ *get a vibe*, c’est qu’il y a fait vraiment quelque chose de spécial.

152. Z – *It was pretty wild.* [rires] Y’était vraiment *wild*, il bougeait beaucoup! Pis y’était sur le sable, si je me trompe pas, fait que y’avait pas ses souliers.

153. Méralie – **Ok. Fait que y’était sur le sable pis y danse *wild*.**

154. Z – Ouais. Comme *out of control*, comme si qu’il était... en transe genre. De voir quelqu’un que je trouve si *big* que ça, de vraiment se laisser aller comme ça, j’étais comme : « *Shit...* » [rires].

163. Méralie – **Ok. On va continuer à rentrer dans cette *vibe* là. Tu vois DJ X qui est là, *wild*. Tu me dis que tu danses pis que tu fais ça (je refais son mouvement de menton qui bouge sur le rythme). C’est quoi les mots qui te viennent à la tête quand tu fais ça?**

164. Z – (...) (...) J’pense à quelque chose, pas des mots là, mais qu’est-ce qui me revenait le plus à la tête c’est que... j’étais content de faire ce que je faisais... »

Il observe le DJ et sa façon d'être « dans la musique » :

440. Z – Juste la manière qui m'a fait arrêter, que j'ai pris le temps de regarder pour voir c'était qui qui mixait là. Sans même le voir mixer je sentais que c'était quelqu'un de spécial qui mixait. Pis là je le voyais mixer pis même de la manière qui mixe c'était vraiment spécial. Là j'étais comme : « *Wow* ». J'étais vraiment impressionné.

439. Méralie – Comment tu sais que t'es impressionné?

200. Z – Je fige juste à le regarder. Comme ça [rires].

424. Z – Ouais. J'suis figé mais je me rappelle que... en le regardant mixer ça me donne le goût de danser aussi.

425. Méralie – Ça te donne le goût de danser.

298. Méralie – Qu'est-ce que tu vois dans comment il bouge?

303. Z – Tu vois qu'il est vraiment dans la musique. Tous les sons là qui mixaient, pis à chaque fois qu'il faisait un mouvement avec sa table, tu vois qu'il bougeait, tu sentais la musique en lui.

168. Z – J'pense que c'est pas longtemps après que j'ai regardé le DJ pis là que ya quelqu'un m'a dit que c'était *Black Coffee*.

368. Z – Pis en même temps, j'suis comme : « Ok. Il faut que je prenne une photo avec lui, il faut que j'y parle. » Ya plein d'affaires là... »

La *vibe* s'intensifie en lui lorsqu'il réalise qui est l'artiste DJ présent :

« 369. Méralie – C'est toutes des choses qui passent dans ta tête à ce moment-là. Pendant que tu te retournes vers lui.

370. Z – Ouais. Mh mh.

495. Méralie – Mais le *vibe* pour toi, c'est parti à quel moment?

496. Z – Y'avait tjrs un *vibe* mais ça s'est intensifié quand j'ai su c'était qui qui mixait.

394. Z – Ouais quand je le regarde, là je l'admire encore plus parce que je sais c'est qui.

373. Méralie – Pis là qu'est-ce qui se passe...? Pour toi...?

377. Z – Ben comme je te disais je pensais à plein d'affaires : « Ok. Il faudrait que j'aille lui parler, il faudrait que je prenne des photos avec lui... ». Je pensais comme : « *Wow*. Il est là. Je pourrais l'amener à Mtl à un moment donné? » Plein de projets qui me venaient à l'esprit. »

En ayant à l'esprit toutes ces potentielles opportunités, Z commence à se laisser aller à danser « pour de vrai » :

« 475. Z – J'pense que je me suis retourné et j'ai commencé à danser, mais là je dansais pour de vrai là. [rires]

526. Méralie – Pis bouger pour de vrai. Qu'est-ce que tu fais avec ton... tes jambes, ton corps quand tu bouges pour de vrai?

503. Z – C'est comme si tout d'un coup j'étais en transe. Je me laissais aller... pis... c'est à Miami, il fait beau... il fait chaud... au bord d'une piscine avec un peu de bière *whatever* pis c'est comme...

512. Z – Je danse et je me laisse vraiment aller. Souvent quand je danse, je *feel* comme plus relaxe là? Mais je me suis vraiment laissé aller là... J pense que j'étais vraiment touché un peu de savoir que tsé, j'avais peut-être la chance de rencontrer un DJ que j'admire beaucoup. Que ça m'a fait que j'étais comme : « wowwwwwwwwwww », je pensais à plein d'affaires pis ... »

4.1.2.3 Clôture de l'entretien et prise de conscience

« Méralie – Que retires-tu de notre entretien ? Qu'est-ce qui est sorti d'important de cet entretien pour toi?

548. Z – Moi qu'est-ce que j'ai remarqué en faisant ça c'est vraiment que... *I was doing the right thing*. Dans quoi je voulais m'embarquer là. Qui a l'air un peu farfelu là de vouloir faire de la musique ou de la promotion d'événements qui a l'air de ... « ça marchera pas » tsé? Que c'est la bonne chose.

566. Z – Pis aussi le fait qu'il y avait tellement de monde de Montréal qui y allait, j'étais comme (...). C'est sûr qu'à Montréal ça va marcher. [rires]

567. Méralie – Ok. D'accord. Ça c'est un élément important aussi pour toi... de savoir que ça va être possible de ramener...

568. Z – ...ce même *vibe* là qu'on avait à Miami, à Montréal.

569. Méralie – D'accord. Pour toi c'est ça la *vibe*.

570. Z – Mh mh. Pis le monde qui y va, c'est parce qu'ils aiment vraiment ça. Donc si tu fais un évènement à Montréal, si y'avait 50 personnes qui étaient là à Miami qui sont allés voir DJ W par exemple, si ils reviennent à Montréal, c'est 50 personnes qui vont en parler à du monde. Pis déjà en partant... c'est beaucoup. [rires] »

Pour le promoteur Z, le grand nombre de personnes en provenance de Montréal venues participer aux événements à Miami est une indication claire de leur intérêt incontestable pour le *house* et du potentiel d'expansion de cette scène dans la métropole québécoise. En amenant des « *big* » DJs à se produire dans sa ville, en plus de participer à la promotion du mode de vie *underground*, Z devient un médiateur entre les scènes importantes de Miami, de New York et de Montréal. La possibilité de faire venir des artistes DJs qui sont à ce point « dans la musique » est un élément qui nourrit le plaisir de Z et qui contribue significativement à l'intensification de la « *vibe* » pour lui.

4.1.3 Synthèse comparative des résultats pour les promoteurs

Lors de la première étape des entretiens semi-directifs, on voit à l'œuvre la dissimulation de « l'essentiel » du propos de Z dans « les détours et les biais de conversations » (Kaufmann, 1996 : 20). Les réponses de Z sont prises dans le cercle vicieux du discours « généraliste » (Guignon & Morrissette, 2006 : 28), précisément parce que mes questions font référence à un « vécu en général » qui n'est pas tangible pour le sujet (Vermersch, 2007 : 17). Les réponses aux questions qui m'intéressent demeurent donc vagues et garnies de détails circonstanciels et anecdotiques¹⁰⁸. Toutefois, la réalité de Z se révèle tout autrement lorsque je lui pose des questions précises sur un moment spécifié¹⁰⁹. C'est ainsi que je découvre, avec lui, ce qui l'anime et le stimule corporellement dans un événement. L'expérience de la *vibe* se concrétise pour lui au moment il entrevoit la possibilité de mettre en œuvre de nouvelles soirées à Montréal. Lorsqu'il « pense à plein d'affaires » au moment où il danse, c'est à ces futurs projets à Montréal dont il est question. Des projets communaux avec des « *big* » DJs qui incarnent de manière tangible, par la façon avec laquelle ils ressentent la musique, l'ensemble des valeurs et des sensibilités de la scène UH ainsi qu'un héritage culturel et musical associé à l'Afrique. Des futures collaborations qui peuvent sans contexte contribuer à la promotion de ce style de vie « *underground* » qui lui est si cher.

4.2 Les danseuses

Le récit des expériences de K et L à titre de danseuses témoigne d'un apprentissage, d'une « éducation » aux codes de sociabilité des danseurs en club. Mais comment se vivent les différentes étapes de « formation » du danseur *house* ? En quoi consiste l'expérience de la *vibe* pour les danseurs ? Comment cela se concrétise-t-il sur la piste

¹⁰⁸ Nous verrons au chapitre V que certaines des stratégies de dissimulation servent aussi d'autres intérêts qui ne seront élucidés qu'après la triangulation des données. En réalité, les critères de sélection des participants sont aussi reliés à des dimensions raciales, ethniques et classistes.

¹⁰⁹ Dans le domaine de la verbalisation descriptive « l'activité cognitive est principalement orientée vers le référent concret » contrairement au domaine de verbalisation conceptuelle où « la priorité est donnée au savoir, à la rationalité, aux propriétés formelles plus ou moins décontextualisées d'une situation concrète particulière (...) il y a réflexion et prise de distance par rapport au caractère concret du référent » (Vermersch, 1994 : 25).

de danse ? Comment les danseurs contribuent-ils à la *vibe* progressivement mise en place par le DJ ?

4.2.1 Résultats de l'entretien semi-directif

Chez les danseurs, la capacité à ressentir la *vibe* est un muscle qui doit être travaillé et raffiné par de nombreux « entraînements ¹¹⁰ ». Pour K, entre autres, ces « entraînements » peuvent consister en des échanges avec des pairs ou directement avec les « pionniers » du genre où K se fait guider, expliquer l'origine des pas fondateurs (tel que le *jack*) et le « *flow* » du mouvement *house*, codes emblématiques de la danse :

« Fait que quand j'ai commencé le *house*, j'ai commencé avec [G] à [une école de danse]. Au début, j'aimais vraiment pas ça. Je trouvais ça vraiment bizarre, je comprenais pas... le... mouvement, le *flow*... Quel genre de... comment se mettre entre le *hip hop* et le... *break*.

Donc, (...) je faisais les cours et j'essayais de comprendre l'union entre les deux. Je comprenais pas ... par exemple le *jack*. Pis le *jack*, quand tu commences vraiment à rentrer dans (...) de la danse *house* pis même de la **culture house**, tsé vraiment juste la danse. C'est vraiment juste, tu dances. Un moment donné y'avait un *move* qui s'appelait : « *Jack your body. Jack your body.* ». C'était quelque chose de spécifique. Mais plus tu rentres profondément dans ton étude de la danse, tu comprends juste... non seulement tu dois bouger tes jambes, mais, il faut que tu bouges ton corps avec. (...) Donc euh... finalement, donc là, la session finit avec [G], ça adonne que pendant l'été, [F] continue sa session de *house*. Pis je continue mes connaissances pis je **tombe en amour** avec le style que [F] a appris et qu'il enseigne. C'est pour moi quelque chose d'énergétique. Ya quelque chose de plus [...] que je préfère que dans le style de [G]. Pas que j'aime pas son style, mais j'ai une préférence¹¹¹. »

¹¹⁰ Lors des entraînements de groupe, par exemple, la dynamique est très horizontale et tous les danseurs sont encouragés à participer à la conversation dansée dans le cercle. Lorsqu'un nouveau mouvement est découvert, tous les adeptes participent activement à la transmission du mouvement de sorte que tous puissent être en mesure de le maîtriser adéquatement et y associer leur propre style. L'objectif est de se perfectionner « ensemble ». (*Notes tirées d'observations personnelles.*)

¹¹¹ F, contrairement à G, a développé son style *house* directement avec les danseurs de New York, au début des années 2000. Ces danseurs de New York sont considérés par plusieurs comme les successeurs de la première cohorte d'origine qui aurait « créé » la danse *house* ou du moins les « bases » internationalement enseignées aujourd'hui. G, quant à lui, a un style *house* bien à lui qu'il a peaufiné au cours des années 80-90 et qu'il enseigne depuis dans divers centres. Il y a, en conséquence, une nette distinction de style mais aussi de prestige entre ces deux enseignants.

Depuis qu'elle séjourne à New York, les opportunités de *get down*¹¹² avec d'autres danseurs sont plus nombreuses. Ces rencontres sont l'occasion pour K de prendre part à la grande conversation dansée de la scène new-yorkaise malgré sa jeune expérience en tant que danseuse *house*.

« Donc chaque mardi j'y allais et je [le] rencontrais et on s'entraînait. On échangeait, il me montrait comment faire certaines choses : « Tu dois le faire comme ça ». Tsé il me guidait au fond. Je me suis entraînée beaucoup [avec lui]. J'ai aussi beaucoup de temps avec [un autre pionnier], lui c'est vraiment intéressant parce qu'il est comme : « Yo K! *You wanna dance? You wanna get down?* » pis on avait toujours des endroits bizarres pour danser. On était dans son salon là, vraiment pas rapport, c'était vraiment bien parce que lui, son énergie est tellement superbe, c'est un bon échange. Ce gars là, ça fait 20 ans qui danse qui s'est promené à travers le monde. Il veut encore apprendre. T'es jamais... t'es tjrs un étudiant. Et euh... ya pas de : « Ah non... *you're not doing it well* » non. Il apprécie ce que je faisais pis en même temps il pouvait dire : « Ah yo, *you could've done that you know..., let me show you some thing* ». C'était vraiment un échange et non que j'étais juste un... pas juste un petit élève que ça fait juste 4 ans qui fait de la *house*, tsé ? »

Lors de ces « échanges », K construit un rapport d'égal à égal avec les « pionniers » et participe de l'histoire de la scène en incarnant une nouvelle génération de danseurs, soucieux du passé et engagés à y préserver les « vraies » racines, me dit-elle.

De son côté, L a dû s'entraîner loin de Montréal et New York, son style « hybride » étant jusque ici mis en doute par certains danseurs de la scène UH. C'est donc parmi les *househeads* de Washington qu'elle a su gagné en confiance et raffiné ses mouvements en s'autorisant à perfectionner en club son style singulier :

¹¹² L'action de « *get down* » est reliée à la capacité du danseur à se dévoiler entièrement et sans aucune retenue sur la piste de danse, offrant ainsi toute son énergie et son « âme » à la danse qu'il improvise sur le moment. Une première hypothèse affirme que cette expression proviendrait d'une locution traditionnellement utilisée en Afrique, et dans plusieurs sociétés de l'Afrique de l'ouest et centrale, pour qualifier une séquence qui consiste à danser de manière accroupie, de façon à se rapprocher progressivement du niveau de la terre en signe de prosternation et de dévotion lors de rituels sacrés : « Get-down sequences are, therefore, virtuosic. They seem to be frequently correlated in Africa with showing honor and respect either to a fine drummer, in response to the savor of his phrasing, or to a deity, as in the case of descent of the Ouidah dancer before the drums. Getting down encloses a dual expression of salutation and devotion » (Thompson, 1974 : 14). Une deuxième hypothèse attribue l'origine de l'expression à l'époque des clubs de nuit de l'ère *disco* et *funk* où la piste de danse se retrouvait habituellement en-dessous de la zone des places assises. Ainsi, les participants qui souhaitaient aller danser devait « descendre » afin d'aller danser. Utilisée à l'origine en référence à la danse, l'expression « *get down* » pouvait aussi signifier des pratiques sexuelles. (Tiré du *Urban Dictionary*, dictionnaire en ligne anglais lancé en 1999 par Aaron Peckham et présenté comme étant l'autorité non officielle des définitions de mots argotiques sur internet).

« L - Je te dirais, moi j'ai l'esprit *funky* quand je danse. Pas *funky*, genre le *funky* [jazz], mais en voulant dire *funky* parce que j'ai beaucoup écouté du *funk*, du *disco*, j'ai comme un style de *funk* à l'intérieur de moi. Fait que même quand je fais du *house*, je vais avoir un genre de *funk* mélangé au *house*. Fait que comme des fois je vais être *groundée*, des fois je vais être comme très raide parce que je vais ramener mon *waacking* avec mes poses, pis du *vogueing* aussi tsé. (...) Je mets beaucoup mes aspects féminins en valeur, sans faire exprès là, c'est juste ma façon de vivre ma féminité. Pis souvent aussi comme... je dirais que je suis une danseuse de *house* féminine.

Méralie – Qu'est-ce que t'entends par féminin?

L – J'utilise énormément les hanches, énormément les expressions féminines pis mes bras avec le *waacking*, c'est féminin. Donc, le fait que je mette des bras de *waack* à travers mon *get down* de *house* ça l'apporte un *feel* comme beaucoup plus féminin en général. (...) Fait que... tout ce qui est, tous les aspects un peu plus féminins des influences de la *house*, je les utilise. »

Depuis l'avènement d'une nouvelle soirée *underground-house* à Montréal, elle se sent libre d'expérimenter son style dans sa propre ville, se laissant vivre des « connexions folles » où ses émotions sont symboliquement « vomies » sur la piste de danse. Elle décrit ses états comme des moments de « *black out* » où elle oublie jusqu'à la présence des gens autour d'elle et où elle vit des sensations de plénitude et de bien-être. Ces expériences de grande intensité, elle les attribue à l'interaction contagieuse entre la foule des danseurs et les DJs :

« Dans le fond c'est comme, les DJs du [club P] généralement c'est des DJs qui *feed* aussi avec les danseurs, pis les danseurs *feed* avec les DJs fait qu'il y a comme un échange. On s'entend que... quand un DJ vient au [club P], même [un DJ reconnu] qui est le résident, quand il joue des bons *beats*, nous ça va nous pomper pis on va crier. Les filles comme [une danseuse] vont faire « Grrraaa! » pis des gros bruits pis tout. Ça va changer tout le *vibe*. Ça fait comme un *vibe* spirituel carrément, on rentre dans une autre *vibe*. Pis le DJ, lui, lui montrer qu'on apprécie sa musique, lui ça le pompe pis là ça lui donne une direction dans qu'est-ce qu'il va mixer. Tsé le DJ y commence à raconter une histoire pis nous on lui raconte notre histoire sur son *beat*. Tsé pis... l'interaction est vraiment comme... *hot*. »

4.2.2 Résultats de l'entretien d'explicitation

Nous verrons dans la prochaine section en quoi consiste précisément ce « *feed* » dont L fait mention, sorte d'interaction complexe entre les danseurs et le DJ à partir d'une expérience vécue que nous avons, elle et moi, décortiquée ensemble.

4.2.2.1 Mise en contexte

L'entretien suivant porte sur l'expérience de L lors d'une soirée dansante dans le cadre du WMC (*Winter Music Conference* à Miami). L s'est rendue à cette convention en 2012 avec plusieurs autres Montréalais et elle nous présente ici le récit de sa première soirée dansante dans une salle aménagée à l'extérieur. L a choisi cette soirée car celle-ci incarne ce qu'elle décrit comme l'« esprit d'unité » de la scène *house* et les éléments clés qui permettent la construction d'une *vibe*, d'une ambiance positive et significative à ses yeux. L nous décrit ici les étapes de quatre « déclics¹¹³ », exprimé chez elle par un claquement de doigts¹¹⁴, les différents paliers par lesquels la *vibe* s'est progressivement mise en place lors de cette soirée.

18. L - Oui oui. J'ai un moment particulier. Pis quand je suis rentrée, c'est ça que j'ai senti comme énergie [le partage d'un amour pour cette musique là], des gens que je voyais. À la base les gens se jugent sauf que c'est pas... dès qu'on commençait à rentrer dans la *vibe* de la musique, tout le monde laissait aller... les perceptions et les regards pis on faisait juste s'amuser puis... moi j'ai passé la majorité de la soirée dehors à cette soirée là parce qu'il y avait deux DJs qui m'ont vraiment comme [elle claque des doigts] ...accrochée là.

19. Méralie - [je claque des doigts]

¹¹³ J'ai suggéré le terme « déclic » en cours d'entretien de manière spontanée, cherchant à qualifier le geste pour qu'il soit plus facile à repérer pour le sujet. Cette initiative a eu deux effets que je n'avais pas envisagés sur le moment. Aux premiers abords, L a été court-circuité par cette initiative et s'est appropriée le terme sans réfléchir à la possibilité d'y accoler une définition littérale propre à son vécu. Toutefois, en identifiant le terme « déclic » au geste, nous avons pu déterminer les moments de transition, de basculement vers ce qui s'est avéré un moment significatif pour elle : la montée progressive d'une qualité d'ambiance, d'une *vibe* positive où elle s'est sentie à l'aise de danser librement.

¹¹⁴ Dans le cadre d'un entretien, le sujet peut exprimer à son insu et de façon non verbale, des informations clés à l'aide de gestes qui miment des actions matérielles ou mentales sans pour autant les « littéraliser » (Faingold, 2011). Dans ce cas-ci, le claquement de doigt de L a été exprimé au cours de l'entretien à plusieurs reprises et j'ai tenté de relancer la verbalisation de son expérience à partir de ce geste qui s'est avéré fondateur à la fois pour elle et pour moi, dans la compréhension de la construction progressive de la *vibe*. Pour la chercheuse Nadine Faingold, qui s'est intéressée au décodage du sens en situation d'entretien et à l'analyse de l'« accroche corporelle des gestes du sujet », le geste peut devenir une « porte symbolique non loquace du sens ». Selon la chercheuse, le moment où le sujet accède aux mots justes qui expriment exactement ce que le geste indique corporellement est vécu comme une « co-incidence parfaite entre le vécu remémoré et la formulation de son sens subjectif ». (Faingold, 2011; 2012)

4.2.2.2 Focalisation

83. Méralie - Pis à ce moment là, [quand tu es dans le corridor pour sortir dehors] c'est quoi tes impressions? Comment tu te sens? Sensoriellement, qu'est-ce qui se passe à ce moment-là si tu laisses revenir les choses..?

150. L - [J'entends la musique pas très bien], mais j'entends la *bass*, j'entends le *beat*, pis je me dis : « C'est quelque chose qui sonne meilleur en tant que « son » que ce que j'entendais avant, dans l'autre salle ».

151. Méralie - Ok. Fait que là, la musique est vraiment présente. Est-ce qu'il y a d'autres choses qui sont présentes dans le corridor à ce moment-là?

86. L - Ben, j'étais excitée. J'étais euh...

87. Méralie - Comment tu sais que tu es excitée?

88. L - Ben parce que j'avais un *feeling* à l'intérieur [elle fait un mouvement de pulsation avec sa main à la hauteur du sternum]. Ça palpitait, j'avais hâte de voir qu'est-ce qui m'attendait dehors comme expérience! J'étais heureuse, j'étais contente. J'étais un petit peu nerveuse en même temps parce que je savais pas à quoi m'attendre. Je savais pas si j'allais voir des gens que je connaissais pas ou si j'allais voir des gens que j'allais connaître ou si j'allais pouvoir danser ou me faire juger. De pouvoir faire mes affaires...

102. L - Ouais. J'ai pas reconnu des gens à la base. Je cherchais des gens du regard, tsé j'essayais de trouver des personnes clés pour aller parler. Pas parler toute seule, pas rapport.

103. Méralie - Ok. Fait que ça c'est la première chose que tu fais en mettant les pieds à l'extérieur. C'est la première chose que tu fais, si on arrête à ce moment-là.

58. L - Ouais, ouais. Pis j'ai juste aimé le look que ça avait. Je me suis dit : « ah c'est ben beau ». (...) Pis euh... je sais pas comme... je voyais comme les gens prendre un verre, écouter de la *house*, parler. Je voyais des DJs que j'écoutais là, se promener. J'étais comme : « wow, il y a tel DJ devant moi, c'est l'*fun!* ». [rires] Et là j'ai fait : « *This is it.* » *you know* comme... [elle plaque une main archée sur la table]. Pis vu qu'on était dehors pis que c'était un peu éclairé là dans le ciel pis qu'il y avait les *spotlights*, on voyait plus les gens. Y'avait plus une interaction. C'était pas juste... il fait noir pis tout le monde fait ses affaires. Je trouvais que c'était convivial.

L ressent un premier « dé clic » alors qu'elle fait son entrée dans l'enceinte extérieure où elle entend une « *track house* » qui tend vers le *disco* et qui lui fait reconnecter avec sa danse de prédilection : le *waacking*¹¹⁵. Elle remarque du même coup que l'endroit

¹¹⁵ Nous avons vu au chapitre III que cette danseuse affectionnait tout particulièrement le *waacking*, une danse redécouverte dans les années 2000 pour ses qualités expressives et ses mouvements de bras incisifs et originaux qui se posent sur les points forts mélodiques. Le *waacking* se danse habituellement sur les *hits disco* et *funk* des années 70 : « Parce que comme je te dis, ce qui m'a fait reconnecter c'est le *waacking* beaucoup pis après ça j'ai fait de la *house*. C'est le *closeness* [la proximité] entre le *disco* pis le *house* qui m'intéresse énormément. Quand j'entends des bonnes lignes de *bass* ou... du *funk*, *disco*,

est beau, aéré et propose plusieurs espaces pour danser (convivial)¹¹⁶. Ce déclic s'exprime par un désir ardent de bouger, de danser :

173. Méralie - Toi tu m'as parlé d'un [je claque des doigts] déclic.

178. L - Ben le déclic de base qui a fait que j'ai resté là-bas, c'est quand je suis entrée et j'ai entendu le genre de musique que j'ai vraiment aimé.

106. L - Je pense que j'ai cherché du regard... Dès le moment que je prends la porte, j'ai cherché du regard.

108. L - Quelqu'un pour aller voir... pour essayer d'aller m'associer avec quelqu'un que je connaissais qui était dehors.

114. L - Y'avait des personnes qui étaient assises, y'avait des personnes qui *groovaient* [elle bouge un peu] etc., etc... Puis, le DJ *booth* était comme au fond à droite pis il y avait quelques personnes qui dansaient.

168. L - Qu'est-ce qui est significatif c'est que je me suis dit : « Ça c'est une expérience que je vais vivre seule. J'ai pas le goût d'aller aux mêmes places que les gens avec qui j'étais ». Donc je me suis dit : « je vais aller chercher à l'intérieur de moi-même un confort à pas nécessairement connaître toutes ces personnes là ».

38. L - Y'avait deux DJs, je pense que c'était [DJ X] qui jouait... ... Il jouait... je me rappelle pas c'est quoi... C'était une *track house* qui tendait vers le *disco*. Pis moi, c'est vraiment ça qui me fait tripper.

207. Méralie - Pis comment tu sais que t'aimes cette chanson là?

208. L - Parce que... j'aime... parce que c'est quelque chose auquel mon mouvement peut s'adapter.

187. Méralie - Comment tu sais qu'il se passe [je claque des doigts] ça en toi ?

188. L - Parce que je connais mon corps et je sais quel genre de musique. Comme je te dis, il y a quelque chose qui fait que c'est ça que je veux entendre. J'avais besoin d'entendre ce genre de musique là pour danser.

210. L - Quelque chose que mon corps a le goût de... J'ai le goût de bouger sur ça¹¹⁷.

house... quand j'entends un mélange. Une bonne ligne de *bass* avec quelque chose de *hype* [énergique] pis des bons *vocals* pis ça rentre tout ça dans un *beat* de *house*, j'suis comme [elle bouge]. Pour moi, ça vient vraiment me chercher pis que ça peut couvrir différents mouvements. Pas juste d'être capable de faire des *footworks* [séquences de danse par les pieds] mais d'être capable d'aller faire des mouvements avec des bras aussi ».

¹¹⁶ Pour un danseur, me dira-t-elle plus tôt dans la séance, la grandeur de la surface allouée à la danse dans un club est primordiale. Pour cette raison, les danseurs préfèrent les événements qui ne sont pas « plein de monde » car ils n'ont ainsi pas besoin « de pousser le monde pour faire un *cypher* (cercle de danse) » afin d'avoir la « place nécessaire pour aller chercher [leur] expérience corporelle ». Aussi, une convention largement partagée par les adeptes de *house* stipule que les espaces libres sont principalement réservés à ceux et celles qui veulent danser et les non-danseurs sont implicitement avisés de laisser leur place à tous moments.

¹¹⁷ Les réactions parfois perplexes de la danseuse tout au long de notre entretien et face à mes questions d'ordre somatique, illustrent une réalité assez frappante : la qualité de l'acuité perceptive et sensorielle du corps est un prérequis indispensable pour les danseurs UH, un savoir-faire presque banal.

217. Méralie - Comment ça se présente à toi, si tu reviens à ce moment-là, comment ça se présente à toi cette sensation là d'avoir le goût de bouger?

232. L - C'est sûr que quand tu commences à *jack*... Quand tu fais le *jack* comme quand, *when your body is starting to jack*...

238. L - « Ah ça c'est bon ça! » [Sa tête se penche sur le côté, ses yeux se plissent, elle a un sourire, elle bouge les avant-bras et les mains] C'est comme, ça part. On dirait que le *jack* est là, est là [comme si ça montait en elle].

239. Méralie - Ce jack là ça se passe vraiment au niveau du bassin..?

242. L - Parce que le *jack* au niveau du bassin c'est ce qu'on enseigne dans un cours là. C'est comme là ok. Pour moi c'est tellement plus que ça. C'est pas juste le [elle fait un mouvement de bassin]¹¹⁸. Moi premièrement, majoritairement pour moi, quand je commence à *feel* quelque chose et que je sais que je vais danser, il faut que je fasse un [elle bouge les épaules et les avant-bras], pis souvent mes mains vont faire un mouvement [circulaire on dirait], ça, ça vient surtout du fait que... [elle me montre des mouvements brusques avec les bras]. J'suis tellement habituée de faire du *waacking*.

247. Méralie - Fait que ça commence avec les mains?

248. L - Ouais. Les mains, le haut du corps pis les jambes, les hanches. Je commence à bouger, je me promène [elle transfère son poids de gauche à droite en restant assise, avec les avant-bras au devant]. Pis à un moment donné, je commence à rentrer des petits *kicks* de pieds, tsé, comme pour faire : « ah ouais ça c'est... » pour me *ground* dans la musique. C'est comme ça que ça commence.

249. Méralie - Pis à ce moment-là, c'est ça ce déclic [je claque dans les doigts] là. C'est ça qui incarne le [je claque dans les doigts].

250. L - Ouais ouais ouais. Quand je commence à bouger comme ça c'est que je sais que je vais danser.

Ensuite, elle vit un second « déclic » lorsqu'elle trouve l'emplacement et les gens avec lesquels elle va danser. Se construit à ce moment un partage, un « appel-réponse » en mouvements dansés, une relation enthousiaste et contagieuse entre les danseurs :

254. L - Ouais comme je te dis je me promenais... puis je cherchais un endroit où j'allais être à l'aise d'être *full out* dans ma danse. À ce moment là, j'ai déjà le déclic, je sais déjà que je vais danser, je sais déjà que ça va être une soirée qui va être écoeurante, je sais déjà que je vais aimer la musique, je sais déjà que les gens vont finir par me regarder puis venir me parler puis venir échanger avec moi...

188. L - (...) J'ai décidé de me promener et de voir et après ça j'ai eu un autre déclic, au moment où j'ai trouvé mon espace pour commencer à danser.

¹¹⁸ Ici on rentre dans une dimension polémique pour les danseurs de *house*. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, en s'appuyant sur le prestige et l'aura désormais international de la danse *house*, certains participants souhaitent ériger des « lignes directrices » et des « bases officielles » afin d'instituer le genre. Les débats sont nombreux au sein de la scène précisément au sujet de la façon d'interpréter le mouvement du « *jack* ».

258. L - Comme je te dis, je me promène, je regarde les gens, je regarde l'énergie des gens, je me pose par rapport à ça. Je me dis... Je vois que les gens dansent pas tant que ça pis je trouve ça vraiment dommage parce que la musique qui joue est écoeurante à mes yeux! [rires] Donc, là j'suis comme : « Hey, il faut que je fasse quelque chose! Si c'est moi qui doit commencer à faire que les gens dansent, je vais le faire! ».

259. Méralie - Pis est-ce qu'à ce moment-là, tu te diriges vers le DJ?

260. L - Oui. (...) Pis là à un moment donné, proche du DJ *booth*, là j'ai fait comme... je me suis positionnée pis là j'ai vu que y'avait des gens qui dansaient. C'est juste qu'ils ne dansaient pas *full out*, ils donnaient pas leur 100%, ils faisaient juste *groover*¹¹⁹.

280. Méralie - Qu'est-ce que tu vois ?

281. L - ... Je vois un langage commun et je vois une énergie avec laquelle je peux aller m'associer, comme je te dis.

282. Méralie - Comment ça se présente à toi ce langage commun ?

283. L - Cette énergie là? Ce langage commun? C'est vraiment juste voir des personnes qui ont un mouvement similaire à moi pis... c'est pas juste « ah cette personne là bouge comme moi » c'est « ah cette personne là bouge comme ça » à cause de la *house*. Tu vois ce que je veux dire ?

358. Méralie - Qu'est-ce qui te vient spontanément quand tu le regardes ?

359. L - Moi, comme je te dis, quand je regarde les gens, je regarde comment le corps... bouge.

361. L - À travers le mouvement, à travers comment je vois le corps bouger, je peux dire si la personne va échanger avec moi ou pas, si la personne est un danseur ou pas... si la personne s'amuse ou pas, si la personne se laisse aller ou pas... Pis je voyais que la façon que lui il bougeait... [elle commence à bouger quelque peu le tronc dans un mouvement serpentin de gauche à droite] il avait un *open mind*, une ouverture d'esprit qui était comme intéressant à aller échanger avec...

312. Méralie - Qu'est-ce qui se passe, tu vas vers cette personne là?

321. L - Ouais. Je vais la voir et je me mets littéralement dans la face de la personne. C'est comme ça que je me suis faite « éduquer¹²⁰ » en danse entre guillemets.

313. L - Tsé j'veux dire... il y a une façon où on veut être... il y a une façon de bouger pour aller communiquer pis dire comme : « hey, j'ai une bonne *vibe*, viens la *share* avec moi ».

315. L - « Pis toi aussi, t'as l'air d'avoir une bonne *vibe*, *let's vibe together* » *you know?*

¹¹⁹ Pour L, l'action de *groover* est une sorte de prélude à la danse, une préparation de corps et d'esprit.

¹²⁰ L'« éducation » des *clubbers* se construit progressivement avec l'apprentissage d'une multitude de techniques d'interaction sociale, de discours, de conventions et de goûts esthétiques et ils doivent les maîtriser adéquatement afin de valider leur appartenance à la scène.

260. L - Là j'ai comme littéralement regardé un des gars [elle projette son regard vers l'avant] et j'ai fait : « Ok! [elle tape dans les mains] Hey! » en voulant dire : « *I'm feeling you right now! I'm feeling this vibe!* [ses doigts font un mouvement d'aller retour entre elle et lui] *I see you! You dancing, ok, alright! Ok!* » [rires].

328. Méralie - Comment tu te sens à ce moment-là ?

329. L - Là je me sens bien parce que là c'est ma zone de confort.

372. Méralie - Quand tu viens dans sa face, qu'est-ce qui fait lui ?

373. L - Ben lui au début... tsé il danse, il danse pis il me voit pas. Pis il a levé la tête pis là j'ai dit comme : « hey ok! *Alright!* » tsé comme... [elle bouge le tronc et les bras, elle sourit] en voulant dire tsé comme : « ah ok, j'aime comment tu bouges » et tout ça. J'ai commencé à faire des *steppettes* avec mes pieds pis lui il m'a suivi.

420. Méralie - Pis lui il répond par les pieds et ça, ça te donne un signal...?

421. L - ... que la communication a bien été établie.

384. Méralie - Pis ce dé clic là [je claques des doigts], il se fait à quel moment?

385. L - À ce moment là. Le moment où ça commence à rentrer [elle claques des doigts, elle fait des petits mouvement de torse et de mains] pis que là... on bouge ensemble. On bouge en harmonie.

263. Méralie - Quand t'as trouvé ta place, c'est aussi parce que tu as trouvé les gens...

264. L - ...avec qui avoir ma place.

Ce troisième « dé clic » se produit lorsque les gens commencent à bouger et éventuellement à danser d'une manière plus ostentatoire, qu'il se crée un réel « échange » entre « les corps » :

« 388. Méralie - Ok. Pis euh... tu dis qu'à ce moment-là aussi il y a comme une ambiance qui se met en place..? »

391. L - Peut-être comme je te dirais, après peut-être 2-3 minutes après que j'aie commencé à *groover* avec...

392. L - ...avec les pieds.

394. Méralie - Pis comment tu as senti ça, comment tu as su que c'est ça qui se passait? Si tu fais juste...

397. L - Je sens que... parce que je me sens dans un esprit individualiste avec l'échange avec ma personne, mais je me sens comme s'il y a quelque chose autour de moi qui m'influence à pousser encore plus à continuer à danser.

403. L - Y'en avait déjà qui était en train de danser, mais dans le coin que j'ai créé, j'ai remarqué qu'il y a des personnes que ça les a motivées à danser un peu plus.

426. Méralie - Ok. Pour toi à ce moment-là, c'est le signe que [je claque dans les doigts] ça s'est enclenché.

427. L - Ouais. C'est le signe que ya un effet euh... qui est pas juste à l'intérieur de moi, mais qui est rendu extérieur là. Ya quelque chose qui s'est enclenché, ya quelque chose qui fait que dans le système [rires], que ya quelque chose qui va se passer pis qu'il y a un échange qui va être faite pis qu'il va y avoir une communication entre les différents corps.

410. Méralie - Comment tu t'es sentie à ce moment-là, dans cette transition là ?

411. L - Comment je me sentais, ben je me sentais bien parce que j'étais rendue à un point où j'étais plus nerveuse, j'étais plus... j'étais dans mon habitat naturel entre guillemets. Pis euh... la musique qui jouait était juste excellente pis quand la transition à l'autre chanson s'est passée, là je me suis sentie vraiment comme : "ok. Ça va être une bonne soirée." Pourquoi ? Parce que... mon corps, même fatiguée en ce moment, a comme tellement le goût de montrer mon appréciation pour la musique au DJ, aux personnes avec qui je suis entourée, aux gens pis à moi-même aussi [rires]. Que... de savoir qu'avec la fatigue j'avais le goût de danser à ce point là, c'est quelque chose qui me montre et qui démontre que... l'énergie était vraiment positive. »

D'après le témoignage de L, le quatrième « déclic » est le produit de la combinaison de deux facteurs. D'une part, de l'« énergie » de la foule manipulée par le DJ qui propose, à un moment bien choisi, une transition accrocheuse entre la diffusion de son premier et de son deuxième morceau, de sorte que l'ambiance (la *vibe*) puisse monter progressivement en intensité (*build*). Et d'autre part, de cette intensité renouvelée et redynamisée par une toute nouvelle sélection musicale choisie méticuleusement par le nouveau DJ qui s'installe aux platines après que son collègue eut terminé sa session (*dj set*).

406. Méralie - C'est pendant la toute première chanson là que ça s'est placé ce moment là ?

407. L - Ouais. Pis souvent, c'est ça le test, si tu places une énergie sur une chanson pis le DJ est capable de faire que sa première chanson conserve si c'est pas... *increase* l'énergie qui avait, ça c'est un DJ qui comprend les danseurs.

404. Pis ce moment de *vibe* là pour toi, à quel moment il s'est conclu, que c'était clair que c'était une bonne *vibe* ?

405. L - Quand la musique a changé pis que la chanson était vraiment une bonne chanson. Fait que là tout le monde était comme : « Ahhhh! » pis que là, tout le monde a commencé à danser.

435. L - C'est là que j'ai : « ah ok, il sait où est-ce qu'il s'en va avec la musique là... ». Je sais qu'il le savait, c'est un bon DJ, il est reconnu quand même, mais je l'avais pas expérimenté live.

428. Méralie - Pis cette communication-là, pis cette *vibe* là, le DJ est impliqué surtout dans la transition, c'est ça?

429. L - Dans la transition... dans la façon... ouais. Je te dirais, le DJ est impliqué d'une façon où il faut être capable de *build*, tsé¹²¹ ? Tsé c'est comme, ça *build*, ça *build*, ça *build*, fait que ça nous donnait le goût de rester.

431. L - Mais tsé, il a su monter l'énergie, monter l'énergie, monter l'énergie. Pis là « bam ! », une heure après ou deux heures après quand le DJ a changé, je pense que c'était [DJ X], il a mis du *funk* et du *disco* pur au début. Fait que c'était parfait parce que ça avait tellement monté, monté, monté, ça l'avait *build*, fait que là ya comme eu une genre [elle frappe de sa main la table] « paf! », du *funk* pis du *disco* : « OHHHHHH!!!! ». Fait que ça l'a rechangé l'énergie! Fait que ça, ça l'a créé quelque chose d'intéressant à longue date, à travers la soirée ça l'a eu une énorme importance.

4.2.2.3 Clôture de l'entretien et prise de conscience

Méralie – Que retires-tu de notre entretien ? Qu'est-ce qui est sorti d'important de cet entretien pour toi?

439. L - Je te dirais que c'est vraiment une question de... j'ai réalisé que c'est... on peut devenir très... ya beaucoup d'émotions qui sont impliqués dans l'expérience d'un événement *house* quand tu es attaché aussi à travers les mouvements corporels à travers la danse.

Moi je peux pas parler pour ceux qui aiment l'house, mais qui ne bougent pas, je connais pas leur réalité. Mais par rapport à moi en tant que personne qui danse, (...), l'aspect musical va vraiment affecter mon corps. Pis mon corps et le confort par rapport à celui-ci va affecter aussi les gens autour de moi. Pis je peux vraiment aller communiquer avec des personnes que jamais je communiquerai dans la rue à travers le mouvement *house*. C'est une façon de communiquer avec des personnes avec qui je pourrais pas communiquer dans d'autres situations pis ça va chercher je trouve une plus grosse ouverture d'esprit, pis ça va vraiment chercher comme un esprit d'unité pis je pense que c'est ça. Je pense que c'est pour ça que les gens sont vraiment attirés par la musique *house*. C'est plus ça l'énergie. Ça va vraiment chercher un esprit de *belonging* même si personne ne se connaît.

C'est d'abord le rythme et la ligne de basse qui attirent la danseuse L et qui la renseignent, du même coup, très précisément sur le style de danse qui est compatible avec cette section rythmique. Les premiers morceaux de *house* qu'elle entend flirtent avec des touches *funk* et *disco* et réveillent aussitôt son corps et ses habiletés en *waacking*. En plus de l'étroite relation que L entretien avec son corps, elle présente

¹²¹ En ce qui a trait aux codes de base sur lesquels la scène UH repose, il est aussi crucial de s'aventurer sur la piste de danse au *bon* morceau de musique que de se retirer, voire de quitter le club, si le DJ n'offre pas une sélection de musique assez enlevante.

dans ces courts extraits une description assez détaillée de la relation DJ-danseur et surtout de l'impact concret de la sélection musicale du DJ sur le corps du danseur. Chaque morceau de musique, en plus de faire vivre à la foule des sensations corporelles puissantes génère aussi des souvenirs et des associations émotives qui réfèrent, pour la danseuse, au répertoire musical et dansé des années 70 et 80. L'habileté du DJ à saisir le bon moment pour un morceau est capital (comme en témoigne l'avant-dernier fragment d'entretien ci-haut), surtout s'il souhaite consolider sa réputation dans la scène.

4.2.3 Synthèse comparative des résultats pour les danseuses

Il est difficile de saisir la réalité interactive en club lors d'entretiens de type semi-directif pour une raison qui m'est apparue assez évidente : les danseurs de *house* verbalisent rarement leurs expériences corporelles en club car c'est une démarche impertinente à leurs yeux. Le format de la danse *house* cherche précisément à encourager la discussion en actes, la « communication dansée » au détriment des mots. Il n'est ainsi pas étonnant, lors des soirées UH ou des compétitions de voir des danseurs avec des *t-shirts* arborant la phrase suivante : « SHUT UP AND DANCE! ». D'ailleurs, lors de l'entretien d'explicitation, j'ai senti une légère résistance face au processus de verbalisation. Cela dit, les résultats demeurent tout à fait substantiels grâce à cette méthode qui m'a permis de constater à quel tel point L a incorporé les éléments constitutifs de la « culture » *house*. Par exemple, L démontre une compréhension et une maîtrise poussée des signifiants corporels codifiés tel que le *jack*, les mouvements d'« appel-réponse » et les façons non verbales d'interagir entre danseurs.

4.3 Les DJs

Maintenant que nous avons exploré l'expérience corporelle des promoteurs et des danseurs, voyons voir en quoi consiste celle des protagonistes qui mettent en place l'ambiance : les DJs. Dans les prochaines sections, j'ai tenté de mettre à jour les savoir-faire précis qui sont mobilisés avant et pendant leur travail en club de nuit.

4.3.1 Résultats de l'entretien semi-directif

Pour les deux sujets interviewés, leur rôle du DJ est avant tout d'« installer » et de « construire » une *vibe* avec laquelle la foule se sentira « familière ». Une atmosphère qui doit être mise en place de manière progressive en « s'imprégnant » de l'énergie de la foule que l'on doit bien « lire ». Quant à lui, Q effectue toujours une « lecture » de la foule et des références musicales de celle-ci avant de rentrer en scène aussi bien qu'au moment même de sa performance. Avant de commencer sa session, il fait le tour de la pièce en saluant et discutant avec les gens, un comportement qu'il associe à un « rituel ».

« Mais je dirais que lire une *crowd*, c'est vraiment quelque chose auquel un DJ se doit de faire. Il faut faire le tour aussi, il faut être sociable aussi, il faut quand même, il faut être sorti parce qu'en sortant on peut s'imprégner de la *vibe* des gens pis quand on vient derrière les tables, tsé, on peut savoir un peu qu'est-ce qui les inspire, qu'est-ce qui les fait réagir à quoi et tout. »

Le « contact » avec la foule, Q le décrit comme un « flux d'énergie » (*flow*) qui doit être maintenu au risque de compromettre la propagation d'une énergie bien au-delà des danseurs. Pour s'assurer que son public le suit bien dans cette progression, Q a besoin d'être en contact direct avec lui par le regard. Cette relation, il la construit sans l'aide d'un ordinateur, préférant la dimension tactile des surfaces de contrôle manuelles. En effet, Q est fier de résister à cette nouvelle technologie qui oblige désormais les DJs à rester rivés sur leur écran d'ordinateur pendant leur prestation :

« À ce moment, ce que ça fait c'est que quand t'as les yeux toujours rivés vers l'écran, tu regardes pas les gens, tu vois pas, tu sens pas, tu t'imprègnes pas de leur *vibe* tout le temps, il n'y a pas un *flow* continu parce qu'à un moment donné, c'est ce que l'écran d'ordinateur fait, c'est que t'es toujours rivé, c'est comme un magnétisme que tu... t'es tjrs pris à regardé l'écran pis l'écran devient comme le centre. (...) Donc là tout se passe dans l'écran pis à ce moment-là c'est du temps perdu, c'est du temps que tu peux pas avoir avec la foule pour regarder. Ne serait-ce que juste regarder la foule, la sentir. Même les sourires, même juste jouer avec eux autres, je trouve que c'est ça que ça manque. »

Aussi, il compare son travail à celui d'un capitaine de bateau :

« C'est tjrs une question de gestion pour maintenir cette distance-là pis toujours en avoir de plus en plus qui te suivent. Ce qui fait que là, à un moment donné quand y'arrive un moment dans la soirée, il est peut-être minuit et demi, une heure, où ce que la majorité du monde est arrivé. Ben là, t'as le plus de monde rassemblé, là le sentiment, la confiance est installée donc là à ce moment-là, tu peux, je peux leur dire aux gens : "Bon, on s'en va à gauche !". Là, la relation de

confiance est tellement bien établie que, ils vont naturellement te suivre. (...) Ils savent pas où ce qu'ils s'en vont, ils savent au moins où ils sont, pis toi t'es en avant pis ils savent que t'as la tête droite, tu sais où ce que tu t'en va pis en même temps tu les amuses, tu les *entertain*. »

De son côté, J est aussi critique des nouvelles technologies de mixage, mais pour des raisons différentes. En effet, selon lui, le travail du DJ devrait privilégier la connaissance musicale et la mémorisation, comme à l'époque des années 70 où on utilisait les vinyles :

« J'ai gardé les réflexes que j'avais quand j'étais à l'époque vinyle, j'essaie de pas trop en rajouter par rapport à la technologie. Parce que la technologie elle permet beaucoup de trucs, certains ils aiment ça, moi j'aime pas trop ça. J'aime pas trop ça dans le sens que, c'est pas parce que je peux partir avec 3000 morceaux, tu vois, que c'est un avantage. Pour moi, c'est de la connerie parce qu'avant tu partais avec ta caisse vinyles, tu en mettais peut-être 80 dedans, c'est sûr que tu vas pas jouer les 80 dans la soirée, mais voilà tu avais peut-être les trucs que ... Et c'est sûr que, des fois, tu dis : « ah merde, j'aurais bien joué ça » mais tu les avais pas. Pour moi, c'est un processus de sélection avant tout. »

Ainsi, pour satisfaire la foule, J appui son savoir-faire sur sa mémoire auditive et sa sensibilité musicale :

« On va dire que aujourd'hui, encore dans un sens c'est facilité par la technologie avec les *mp3*, etc, tous les signaux visuels qui te permettent de visualiser une piste audio pour savoir quand ça finit avec un *timer* sur la platine CD pour te dire qu'il reste 1 min 40 avant la fin etc. Il faut penser qu'à l'époque vinyle, il y a pas de *timer* sur une platine vinyle, tu sais pas quand ça s'arrête, s'il reste 2 min ou 1 min, ça il y a que la connaissance musicale du morceau qui te donne une indication. Ça j'ai gardé cette habitude-là du fait d'avoir commencé comme ça, j'essaie d'écouter souvent mes morceaux voilà pour s'habituer aux sensations que ça peut procurer. Travailler la mémoire, faire des associations d'idées avec d'autres morceaux. Ça dépend des conditions dans lesquelles t'écoutes, des fois t'es plus détendu que d'autres moments. Donc des fois tu fais : « ah tu vois, tiens, il faudrait que j'essaie de mixer avec ça, ça pourrait être pas mal », après tu peux essayer de voir ce que ça donne. Ça tu vois, ça arrive vraiment en les écoutant vraiment simplement, pas en étant en train de forcément de mixer... juste en écoutant comme on écoute une chanson quoi. »

Les qualités d'un bon DJ, selon J, c'est aussi de savoir préparer le terrain pour le prochain DJ qui va suivre et de ne pas monter l'énergie trop rapidement de façon à épuiser la foule avant la fin de la soirée :

« Si tu sens que les gens ils sont en ébullition et tout ça, tu sais que tu dois faire plus attention avec les morceaux que tu vas enchaîner, parce que... c'est très

facile de casser ça, très rapidement, avec un mauvais morceau comme celui qui arrive après et qui fait retomber tout. Des fois ça se joue à pas grand chose, ça se joue à des choses comme ça parce que... soit que t'arrives vraiment à maintenir toute cette ambiance sans le... pendant longtemps pis après... Ça commence avec un petit groupe pis après il y a plus de monde qui vient, mais c'est ça qui n'est pas facile. C'est quand il y a un premier groupe qui est constitué, qui est là, il faut quand même arriver à percevoir, à sentir ce qui se passe pour ne pas casser ça parce que sinon après c'est difficile à rattraper, il faut repartir du début que le groupe il revienne pis il relance et les autres ils reviennent et tout ça »

Afin de s'assurer que le public le « suit » bien dans sa progression musicale, J essaie de se « connecter » avec une personne dans la foule. Ensuite, il oriente ses enchaînements musicaux en fonction de ce « métronome ».

« J – Ça donne... le le sentiment que tu vas dans la bonne direction, disons parce que voilà... Souvent c'est ça qui est bien, c'est de... tu vois souvent je prends quelqu'un que je repère et c'est un peu comme un métronome en fait, tu vois. Ça me permet de voir que si... ou d'un coup il s'en va, il va boire un verre ou s'il montre un désintérêt total, ça me permet de voir que quelque part j'ai raté une transition ou euh... Pas raté dans le sens que c'est pas « calé » mais c'est... quelque part j'ai pas été suffisamment bon dans la conversation du *groove* et de l'ambiance qui avait, ce qu'il a fait que le mec était super bien et tout. Après, s'il sent va parce que tu vois il parle avec un gars, il dit : « on va boire un coup et tout » mais des fois tu sens que les gens ils dansent pis le morceau d'après, ils ont pas envie et ils se barrent. Et ça c'est différent tu vois? Et j'essaie de me dire : « est-ce que c'est vrai qu'il a raison, c'était peut-être un peu... » j'essaie d'apprendre en fait à chaque fois. »

Pour J et Q, il est primordial de rester, en tout temps, en forte connivence avec la foule de manière à pouvoir construire adéquatement une ambiance qui plaît à tout le monde et qui est rassembleuse. Ils restent tous deux relativement critiques face aux nouvelles technologies, lesquelles peuvent nuire à cette relation privilégiée.

4.3.2 Résultats de l'entretien d'explicitation

Dans le premier entretien de type semi-directif, je constate que J semble être nostalgique de l'époque des années 70, de l'« époque vinyle », mais je n'arrive pas à saisir précisément le lien qui l'unit à cette période. Les prochains résultats nous renseigneront au sujet de cette « filiation musicale » qui semble si importante pour J.

4.3.2.1 Mise en contexte

J a choisi, dans le cadre de cet entretien, de revenir sur un évènement spécial organisé sur un bateau par le DJ *Louis Vega*, véritable célébrité de la scène UH new-yorkaise et un artiste extrêmement influent dans l'évolution artistique de J à titre de DJ. Cette soirée consistait en une promenade sur l'eau de 4 heures autour de l'île de Manhattan lors de laquelle les adeptes pouvaient écouter les sélections musicales du DJ. Ce fut un moment fort d'intensité émotive pour J qui se retrouvait, pour la première fois de sa vie, parmi le réseau « sélect » qui avait connu l'effervescence artistique de l'époque des années 70 et 80.

4.3.2.2 Focalisation

Dans ce court extrait, J est présent à titre de spectateur et ne s'adonne pas à son métier de DJ en tant que tel. Par contre, toutes ses réflexions et ses pensées s'orientent autour de sa construction identitaire et professionnelle d'acteur de la scène *house*. Ainsi, je suis à même de comprendre plus en détails les pensées, les croyances et les discours qui sont derrière ce choix de devenir DJ.

Lors de cette croisière, J semble concrétiser un rêve qui lui paraissait autrefois « inaccessible » :

38. Méralie – Ok. Qu'est-ce qui est le plus présent pour toi à ce moment-là? À quoi tu portes attention?

39. J - Je porte surtout attention à Manhattan, je pense. C'est vrai, je suis comme de dos au truc, au bord du bateau et euh... je me dis que c'est vraiment incroyable d'être ici parce que je viens de très loin. (...) C'est un rêve d'être là depuis que j'étais enfant dans le sud de la France.

40. Méralie – Tu réalises un rêve.

41. J - Voilà.

117. J - Parce que d'un côté je me dis... j'ai le sentiment que tout est possible parce que *Vega* est là... je l'aurais pas cru il y a une dizaine d'années, tu vois? Pis en même temps, dans ma construction personnelle d'être DJ et d'arriver tout ça, je suis aussi très loin d'arriver à réussir comme ça. C'est assez paradoxal. Quand je te parlais de l'humilité, c'est ça aussi... Ya peut-être quelque part une désacralisation du personnage *Vega* parce qu'il est avec sa mère et sa famille donc à quelque part ça le met... ça peut me donner cette impression-là. Je pense

que je me dis aussi que tout est possible et que je me dis que c'est incroyable d'être ici. C'est vraiment concrétiser quelque chose qui me paraissait inaccessible.

J a une fascination pour cette ville et pour son héritage musical :

48. Méralie – Tu es dans un état de fascination en fait.

49. J - Ouais complètement. Complètement pis euh... voilà en plus c'est vraiment... *Vega* a vraiment renforcé ça car il a joué que des trucs des années 80, tu vois, pendant 2 heures et demi, 3 heures. Même pas des années 80, surtout entre 70 et 80, vraiment des trucs de *funk*, *disco*, de *soul*.

50. Méralie – En regardant cette vue là, c'est ça que tu entends.

51. J - Bien voilà et en fait ça fait « un » quoi parce que, c'est New York. La musique, les morceaux sont new-yorkais. Le DJ est New yorkais, tous les gens qui sont là, il y a la ville et ça c'est vraiment je trouve ça très puissant sur le plan émotionnel. De ressentir la grandeur de cette ville et quelque part, je comprends d'autant plus pourquoi ça me fascinait autant. C'est vraiment quelque chose d'incroyable quand tu penses à tout ça, toute cette histoire musicale de cette ville et tout ce qui a été créé autour de cette ville que ce soit du *hip hop*, du *rock*, du *house*.

Il se sent parmi ses « sensibles » malgré ses origines françaises :

84. Méralie – Est-ce que ce serait un moment de réalisation ou euh..?

85. J - Ouais ouais, quelque part. Ça arrive finalement de par mon parcours, de là où je pars, à me retrouver avec les *clubbers* les plus proches de la scène *house* de New York et puis je me sens chez moi, tu vois. C'est ça qui est fou en fait. C'est d'être à l'étranger, mais de toute façon j'ai tjrs trouvé ça comme ça, aux États-Unis, par la musique.

87. J - On se rend pas compte de la domination culturelle qu'ils ont sur nous, mais c'est fou, ouais, voilà. Et quand tu es avec le meilleur DJ pis qu'il joue des morceaux et les gens connaissent tous les paroles. Ça, ça m'avait frappé. Ils connaissaient tous la chanson par cœur, tu vois. Ça c'est vraiment un truc, ça m'est jamais arrivé. Parce qu'en France, personne ne se connaît, donc là-bas, J'avais trouvé ça fou quoi. C'est comme si je me disais, voilà : « Non seulement, je ne suis pas seul à ressentir ses émotions, ces choses-là, mais tu vois, c'est comme si je rencontrais mes semblables, tu vois. »

88. Méralie – Comme si tu étais chez toi.

89. J - Ouais voilà. C'est ça. À la musique, qu'ils ressentent ça de la même manière que moi alors qu'on habite dans des continents différents, qu'on s'est jamais vu et que... et voilà tu vois. Ça j'ai trouvé ça très puissant sur le plan de l'émotion.

90. Méralie – Pis à ce moment-là, quand tu te sens comme chez toi, avec tes semblables, à quoi tu te sens relié à ce moment-là?

91. J - Ben... vraiment à la musique quoi. C'est vraiment ça.

94. Méralie Tu te sens relié à la musique avec ces gens-là.

95. J - Ouais c'est ça. On écoute les mêmes choses, on aime les mêmes paroles, on a tout ça en commun. En fait, c'est pas tellement qu'on a ça en commun, c'est plus parce que... c'est moi qui vient épouser ça. C'est leur culture à eux quoi. C'est la *house* de New York avec des DJs et producteurs new-yorkais, tout ça donc euh... C'est leur truc à eux.

97. J - C'est plus moi qui vient rencontrer le cœur d'une culture que j'ai découverte et que j'ai aimé et que j'essaie de participer, à mon niveau, de la diffuser.

104. Méralie – Qu'est-ce qui est important pour toi, par rapport à ça pour toi ?

105. J - Ben, comme je te dis, c'est pouvoir vraiment voir... de voir vraiment des Américains tous différents quoi. Des Blancs, des Afro-américains, des Latinos, des Asiatiques... c'est un cliché, mais pour moi, qui vient d'une petite ville de la France, tu ne vois pas un *melting pot*, une mixité comme ça et euh... Pis voilà, du coup ça te fait quelque chose de vraiment particulier.

106. Méralie – Pis à ce moment, quand tu dis que t'es avec tes semblables dans un lieu que tu considères commun, familial, c'est quoi ton identité à ce moment-là? Qui es-tu?

107. J - Ben là, je me sens très Français, c'est clair parce que justement je sais que c'est pas chez moi et que j'ai vraiment... j'apprécie ça beaucoup plus que les autres parce que je suis pas chez moi. Mais je suis très Français, parce que de toute façon, quand je parle à quelqu'un ou pas, mes origines... Que justement les gens ils trouvent ça beau aussi que de voir aussi leur culture, la ville et tout elle rayonne aussi loin que des milliers de kilomètres. Ya des DJs qui mixent leur musique et leur truc et qui se sentent appartenir à cette communauté-là, même sans jamais avoir mis les pieds là-bas quoi.

123. J - Je suis vraiment au cœur du système. Je suis dans la soirée privée de Vega avec toute la crème de la crème des autres producteurs de New York, dans le milieu. Tout est possible, mais j'suis peut-être pas né au bon endroit. Si tu t'intéresse à ça tu peux avoir accès à eux plus rapidement en étant là ici parce qu'ils sont bien sûr tous connectés.

J sent qu'il fait partie intégrante de cette « transmission de flambeau », de cet héritage :

126. Méralie Qu'est-ce que ça te fait ressentir de les voir en vrai à ce moment-là?

127. J - Ce que je ressens surtout peut-être, c'est vraiment de voir... ya un peu une notion d'héritage. Parce que Vega, il a 45-50 ans maintenant, il a tout connu de l'histoire de New York et de... Ça fait aussi comme une transmission de flambeau de voir ces mecs là, *Vega* qui fait vraiment un mix hommage à tout ça, tu vois. De vraiment commencer avec des trucs vraiment très 70-80 pour jouer peut-être finalement qu'une petite heure de *house* sur les quatre.

128. Méralie Est-ce que tu es intégré dans cette transmission de flambeau?

129. J - Non, mais c'est peut-être pas vraiment de « transmission de flambeau » mais dans le sens... de... enfin si, parce que c'est ça. C'était peut-être le *Paradise*

Garage avant, tu vois? Mais que, si y'avait une soirée à faire, héritière, de cette soirée là c'était d'être sur ce bateau, tu vois. Héritage dans ce sens là, qui fait vraiment l'impression de participer à une soirée vraiment ultra sélect et *hype* de New York. Pas *hype*, c'est pas ultra sélect, c'est vraiment la soirée de *house* quelque part dans l'héritage de ça parce que, ces gens-là, eux ils étaient fans de *Larry Levan*, ils ont appris à mixer avec lui et tout ça tu vois? Un héritage dans ce sens là, que lui a appris à mixer et moi j'ai beaucoup appris en écoutant et moi je mixe aujourd'hui. C'est peut-être plus une filiation musicale qu'un héritage.

130. Méralie Tu reconnais une filiation à ce moment-là.

131. J - Oui c'est clair parce que *Vega*, moi je l'ai vu plusieurs fois et j'ai vraiment écouté tous ses *mixs* beaucoup, j'ai vraiment beaucoup appris à mixer en écoutant ce qui faisait parce que je croyais qu'il était le meilleur. Alors c'est clair qu'il a un gros gros rôle sur ma carrière musicale, en tous cas, sur la partie *djing* quoi. Ça c'est indéniable. J'ai vraiment essayé de comprendre pourquoi les gens le considéraient comme vraiment bon. Donc oui.

4.3.2.3 Clôture de l'entretien et prise de conscience

Ce qui ressort de manière manifeste du récit de J, c'est ce sentiment de « filiation musicale » qu'il éprouve avec tous ces Newyorkais sur l'embarcation. Des individus qu'il n'a jamais vus et avec lesquels il ressent, malgré tout, un lien réel et profond à travers cette musique rassembleuse. J est conscient que cette fascination est aussi le fruit d'une « domination culturelle » américaine qui contribue à son idéalisation de la scène. Aussi, son témoignage met en évidence l'influence prépondérante des médias dans sa représentation de la société américaine et de son « *melting pot* ». Enfin, cet « héritage musical » semble s'enraciner à un tel point dans sa vision du métier de DJ qu'elle façonne sa façon de mixer et son implication dans la scène.

4.3.3. Synthèse comparative des résultats pour les DJs

J ne se livre que très peu dans le premier entretien de type semi-directif et je n'arrive pas à saisir le lien qui l'unit à cette scène et les raisons pour lesquelles il semble vivre des insatisfactions dans ce métier « *underground* ». Grâce à l'entretien d'explicitation, tout son récit et son parcours professionnel prennent véritablement corps. Je réalise à quel point J s'est constitué une identité en côtoyant ses artistes par l'entremise de

soirées, de *mixtapes*, de *podcasts*, de vidéos de mixage, etc. J se sent intimement lié à cet héritage des années 70 et à cette ville parce qu'il a méticuleusement suivi son évolution depuis la fin de son adolescence. Son intégration difficile et sa faible reconnaissance sociale dans la scène sont d'autant plus douloureuses à vivre, sachant qu'il maîtrise très bien le capital subculturel des *househeads* (répertoire musical, codes en vigueur pour mettre une foule en « ébullition » sur la piste de danse, critique face aux nouvelles technologies de mixage, etc.) en plus d'incarner les valeurs et les aspirations de n'importe lequel DJ important de la scène. Tout laisse croire que J peut contribuer significativement à la scène, mais quelque chose l'empêche de s'y tailler une place. Les analyses plus approfondies du prochain chapitre permettront de mettre plusieurs morceaux du casse-tête en place. En effet, le lecteur sera en mesure de constater l'ampleur des défis que posent la transmission et l'adaptation d'une formation culturelle expressive telle que la scène UH par des personnes qui ne sont pas issues des groupes racisés ou ethnicisés y étant associés originellement.

4.4. Résultats d'une auto-explicitation de la *vibe*

Dans le cadre d'une auto-explicitation¹²², j'ai revisité un moment où je me suis sentie particulièrement imprégnée de la *vibe*. Plus spécifiquement, j'ai cherché à saisir mon état d'esprit quelques minutes avant d'entrer dans un *cypher*, un moment qui a été très chargé de sens et d'émotions pour moi. Cette introspection descriptive spécifique m'a permis d'insister sur une étape importante de mon intégration à la scène en explicitant les sensations de liberté et de communion que j'ai ressenties en me laissant imprégner de la *vibe*. J'ai pu noter, en premier lieu, l'importance du regard dans ma relation avec les autres autour de moi et mon hésitation à prendre pleinement part aux cercles de danse *cypher* et à m'intégrer parmi les danseurs plus expérimentés. Au cours de l'exercice, j'ai mis à jour les étapes par lesquelles je me mets moi-même dans la sensation de la *vibe*, un état où il n'y a plus de « frontières avec rien autour de moi ». Par exemple, j'ai développé un geste de « tombée vers l'avant » afin de faciliter la plongée dans cet état de corps. Ce geste s'est avéré une ressource que j'ai travaillée et

¹²² La transcription complète de cette auto-explicitation de mon expérience de la *vibe* est en annexe.

réutilisée abondamment par la suite. Il semble que le « cadre » qui balise mon expérience corporelle de la danse soit aussi très présent dans mes pensées et influencent énormément ma capacité à laisser sortir une énergie que je ressens par « saccades ». Ce cadre s'apparente aux codes de sociabilité du *cypher* et structure ma façon de m'exprimer par la danse. En analysant cette auto-explicitation, j'ai constaté à quel point je suis en relation directe avec la structure de la musique et du rythme quand je danse et surtout le DJ. D'ailleurs, on remarque assez clairement la relation de proximité (de « *partners* ») qu'il y a entre lui et moi et la présence de ce désir de répondre aux défis (« *challenges* ») qu'il me propose par son choix musical lors de cette soirée. En somme, cette auto-explicitation m'a permis de comprendre de manière éloquente à quel point j'ai incorporé les codes de la danse *house* et par extension de toute la scène dans le cadre de ces longs mois de terrain ethnographique.

Chapitre V : Transformation, enracinement et sociabilisation

Il n'y a rien de nouveau à affirmer que pour nous la musique, le geste, la danse sont des modes de communication tout aussi importants que l'art de la parole. C'est par cette portée pratique que nous sommes d'abord sortis des plantations ; c'est à partir de cette oralité qu'il faut structurer l'expression politique de nos cultures. (Glissant, 1981 : 462)

Ce chapitre me permet de compléter le travail d'analyse en triangulant les données de terrain, les résultats des deux formes d'entretien et les modèles théoriques proposés par la littérature. Les analyses qui suivent ont été réalisées grâce aux techniques et procédures de codage développées dans l'ouvrage *Les fondements de la recherche qualitative* des chercheurs Anselm Strauss et Juliet Corbin (2004). Cherchant à faire sens de la quantité de données recueillies sur le terrain et par le biais des entretiens, ce livre a guidé les différentes phases d'analyse en me permettant de développer une interprétation enracinée dans la réalité empirique représentée par mon matériel. Évidemment, ce processus à la fois inductif et déductif se fonde

sur des données mais se base aussi sur notre lecture de ces données ainsi que sur nos présupposés sur la nature de la vie, sur la littérature que nous portons dans nos esprits et sur les discussions que nous avons avec nos collègues. (Strauss et Corbin, 2004 : 172)

En premier lieu, j'ai rassemblé tous les thèmes qui semblaient être unanimes chez les acteurs à travers tous les entretiens (semi-directifs et d'explicitation) réalisés puis, ensuite, j'ai réuni tous les thèmes qui étaient de nature polémique ou qui semblaient toucher des cordes sensibles, à l'intérieur d'un autre ensemble. En dernier lieu, je propose une synthèse thématique et critique qui fait figure de « gestalt analytique » finale et de conclusion à ma recherche.

5.1. Unité du discours sur l'expérience

En effeuillant les résultats des données recueillies, j'ai pu constater qu'il y avait plusieurs principes fondamentaux partagés de manière unilatérale par les *househeads* de la scène UH : la primauté de l'expérience *en club*, une vive critique envers le « maintream » et l'omniprésence du sentiment de « communion spirituelle » vécu par les adeptes.

5.1.1. La primauté de l'expérience en club

Bien que les sujets puissent être des fans invétérés de musique électronique dans leur vie quotidienne, le plein épanouissement d'un *househead* est réalisé au moment où il se présente *en club* pour *danser*. Tous les sujets interviewés s'entendent sur le fait que l'expérience phénoménale de la musique *house* se vit d'abord par le corps et en intime connivence avec les autres participants qui réagissent de manière active aux différents stimuli musicaux, visuels et kinesthésiques. Pendant que certains s'adonnent plus sérieusement à la *house dance*, d'autres demeurent au bar, laissant libre-cours à l'expression d'un *groove* contagieux et communicatif. Dans cet espace enténébré, les mouvements des danseurs participent de la narration que propose le DJ en maniant les atmosphères et les émotions par son choix minutieux de pièces musicales. Son travail se concentre précisément sur la recherche de pièces et d'échantillonnages significatifs dans l'histoire de la scène, « [his] first concern is *what* [he] plays not *how* [he] plays it » nous dit Currid (1995 :178) :

« Dans la *house*, il y a beaucoup de références au passé, c'est vraiment une musique qui... a, on va dire, un ADN. C'est-à-dire qu'il y a beaucoup de morceaux qui... reprennent d'autres morceaux et qui font référence à d'autres morceaux connus ou des trucs où ça parle avec nostalgie de comment c'était dans les années 80 ou 85-90, on va dire *old school*. » (J, DJ, entretien semi-directif)

« Pis pas mal tout le monde qui a un certain groupe d'âge pis qui a au moins en haut de 30 ans, près de 35 ans j'imagine. Aussitôt qu'ils ont entendu des chansons comme « *Can you feel it ?* » de *Mr Fingers*, « *Bring Down the Walls* » de *Robert Owens*, « *Move Your Body* » de *Marshall Jefferson*. Ça c'est des chansons, c'est des classiques comme *Mystery of love*, des choses comme ça. C'est toutes des chansons que, dès les premières notes, ça t'appellent peu importe. C'est quasiment la définition même du *underground*, le début de quelque chose. Parmi tant d'autres, il y a eu d'autres chansons mais je veux dire, la plupart des chansons, les 3-4 chansons que je t'ai nommées, c'est vraiment, que pas mal tout

le monde de la communauté *house* a entendu maintes et maintes et maintes fois. Pis qui t'appellent! » (Q, DJ, entretien semi-directif)

En prenant appui sur les vieux morceaux célèbres « *old school* » et les *hits* du moment, le DJ s'évertue à générer des compositions qui rallient les adeptes par des sensations tantôt familières, tantôt nouvelles, mais s'inscrivant toujours en continuité avec les fondations historiques de la scène. L'authenticité de l'« expérience *house* » est enracinée dans la perception sensorielle d'une musique dite « naturelle » même si elle émane de technologies numériques et de remixage. La construction de cette expérience se fait principalement par l'activation constante d'une mémoire commune et d'associations enracinées dans les pensées et les actions des participants en club. En plus de ces associations musicales, la transmission de l'héritage *house* se concrétise entre les danseurs par les cercles de danse et les *get down* comme nous avons pu le constater avec les danseuses K et L. Tout un bagage de codes, de règles, de signifiants corporels, de connaissances locales et transnationales est transmis des « pionniers » aux néophytes lors des séances d'improvisation dansée, par exemple. Aussi, l'état de « transe », de *black out* est un savoir-faire contagieux : plus le niveau technique des danseurs est élevé plus l'intensité spirituelle de la danse sera forte. Les DJs sont généralement très à l'affût de ce type d'énergie et s'acclimateront automatiquement à une *vibe* qui se propage et grimpe en intensité chez les danseurs. De leur côté, les danseurs sont extrêmement sensibles aux transitions entre les chansons et à la « montée » de l'énergie par le DJ. Le moindre faux pas de celui-ci peut compromettre l'ambiance de toute la soirée comme nous le rappelle J :

« Si tu sens que les gens ils sont en ébullition et tout ça, tu sais que tu dois faire plus attention avec les morceaux que tu vas enchaîner, parce que... c'est très facile de casser ça, très rapidement, avec un mauvais morceau comme celui qui arrive après et qui fait retomber tout. Des fois ça se joue à pas grand chose, ça se joue à des choses comme ça... » (J, DJ, entretien semi-directif).

La réaction des danseurs devant un soliste danseur au cœur du cercle peut être du même ordre, insiste Thompson :

The arrogant dancer, no matter how gifted or imaginative, may find that he dances to drums and handclaps of decreasing strength and fervor. He may find, and this is damaging to his reputation, that the chorus will crystallize around another person (1974 : 28).

Ce rapport de réciprocité découle directement de la pratique codifiée de « l'appel-réponse » ou de l'antiphonie, fondation sur laquelle s'édifie et se structure l'ensemble des relations au sein des formations culturelles expressives noires (Gilroy, [1993] 2010 : 119). Afin de participer pleinement à la scène UH, le *househead* doit être en mesure de maîtriser ce trait formel au point où celui-ci doit transcender son discours, sa pratique, ses interactions sociales voire même ses convictions politiques et philosophiques. En effet, l'antiphonie (composée d'un appel et d'une réponse) incarne un élément communautaire et démocratique en annonçant et symbolisant « (sans les garantir) des relations sociales nouvelles, non structurées par la domination » (Gilroy, [1993] 2010 : 120) :

372. Méralie - Quand tu viens dans sa face, qu'est-ce qui fait lui ?

260. UH_EdE_03 ...parce qu'il y a quelque chose avec les danseurs... parce que quand on se voit, ça [clique dans les doigts]. *You know?* Si une des deux personnes qui fait comme le premier pas, pis il est comme : « *I see you! I see you! You dancing!* » c'est pas mal ça qui est arrivé parce que la personne a répondu avec des mouvements, pis là j'ai répondu avec des mouvements pis là c'est là que j'ai eu le déclic pis là j'ai fait : « Oh! Ok. » pis là on commence à danser.

420. Méralie - Pis lui il répond par les pieds et ça, ça te donne un signal...?

421. L - ... que la communication a bien été établie.

À partir de cette structure, les *househeads* peuvent construire ensemble un environnement « populaire » où les réactions de la foule et du chœur de danseurs sont accueillies et encouragées : « Call-and-response goes to the very heart of the notion of good government, of popular response to the actions of the ideal leader » (Thompson, 1974 : 28). Bien qu'associée à la tradition africaine (et afro-américaine/afro-caribéenne par ricochet), la logique de l'antiphonie n'est pas ethniquement codée et les adeptes de tout acabit peuvent contribuer à sa mise en actes, tant et aussi longtemps qu'ils sont présents en club et prêts à participer à la conversation en cours.

En préservant les pratiques signifiantes de réciprocité dans sa structure, la scène UH réaffirme sa filiation historique avec les formes culturelles expressives noires et par le fait même, réitère une critique de la modernité occidentale en refusant la « séparation entre culture et politique » (Gilroy, [1993] 2010 : 66).

5.1.2. Une opposition à l'espace culturel dominant : le *mainstream*

Dans son enquête sur les industries créatives et les médias à travers le monde, Frédéric Martel définit le terme « *mainstream* » comme suit :

Le mot, difficile à traduire, signifie littéralement "dominant" ou "grand public", et s'emploie généralement pour un média, un programme de télévision ou un produit culturel qui vise une large audience. Le *mainstream*, c'est l'inverse de la contre-culture, de la *subculture*, des niches ; c'est pour beaucoup le contraire de l'art. Par extension, le mot concerne aussi une idée, un mouvement ou un parti politique (le courant dominant), qui entend séduire tout le monde. (...) L'expression "culture mainstream" peut d'ailleurs avoir une connotation positive et non élitiste, au sens de "culture pour tous", ou plus négative, au sens de "culture de marché", commerciale, ou de culture formatée et uniformisée. (Martel, 2011 : 19)

Selon Thornton (1996), pour les adeptes des soirées en club, la fonction principale du terme *mainstream* est d'opérer en tant qu'*altérité absolue* (« *the Other* », 1996 : 111) et de contribuer au sentiment d'appartenance identitaire et communautaire :

although most clubbers and ravers characterize their own crowd as mixed or difficult to classify, they are generally happy to identify a homogeneous crowd to which they don't belong. And while there are many *other* scenes, most clubbers and ravers see themselves as outside and in opposition to the 'mainstream'. (Thornton, 1996 : 99)

Marquer une *différence* avec les autres devient donc ici politique, puisque cela sous-tend un rapport de force :

People define themselves and label others partly as a means to an end – an end which is often about access to, and control over, material, symbolic and territorial resources. (Smith cité dans Böse 2005)

Cette prise de distance avec le *mainstream* s'opère aussi sur les objets et les comportements qui le définissent : l'habillement, les références musicales, les façons de boire, de danser ou d'engager la conversation en club, etc. Il n'est ainsi pas rare d'entendre les acteurs de la scène discuter des '*drinkers*', de les associer à des '*non dancers*' qui dansent autour de leurs sacs à main : « in the clubbing crowd there are as many concerns with stylisation and establishing affiliations as there are with establishing differences » (Malbon, 1999 : 53). Cet *autre* public déroge des valeurs fondamentales de subtilité et de raffinement que promeut la scène *underground-house*. Mais surtout, ces caricatures stéréotypées exposent l'idée de démarcation et me renseigne sur le désir fondamental chez ces acteurs de se distancier de la menace

permanente d'une sociabilité dépersonnalisée où les échanges sont médiatisés par l'argent, l'alcool ou l'apparence, laissant place à des contacts interpersonnels fugaces :

« Ben le *mainstream* c'est la scène justement qui *focus* sur euh... ce qui est *vendable*, ce qui est... ce que le monde va acheter. J'veux dire, *mainstream* pour moi c'est des *clubs*... [rires]. Des super *clubs* là, des *clubs* sur St-Laurent, les choses comme ça, ça c'est la scène *mainstream* parce que, ce qui se passe c'est que les gens *veulent* entendre du *house*. Même les gens qui sont pas *pantoute* en contact avec *la scène*. Mais le monde qui s'en vont dépenser de l'argent [...] avec leurs minijupes, c'est rendu que c'est *hot* le *house*! C'est ça qu'ils veulent entendre! Fait que dans les *clubs mainstream*, où ya pas nécessairement de place pour danser, où le but du monde c'est oui, danser dans n'importe quel autre *club* pis d'aller boire pis de se saouler genre, le *house* est rendu là aussi. » (L, danseuse, entretien semi-directif)

Présentée comme novatrice (en ce qui a trait à l'intensité de l'expérience spirituelle qu'elle procure et à la créativité de la danse *house* et de ses DJs), inclusive et résiliente (par le maintien, contre toutes attentes, de ces soirées à faible rentabilité), la scène UH se pose en résistante à la machine aliénante et homogénéisante du *mainstream* :

« L – Ben c'est ça. L'*underground*, pour n'importe quel style, c'est ce qui est pas connu, qui est... c'est l'arrière magasin. Tsé tu rentres dans un magasin de vêtements, tu vois les beaux vêtements mais tu sais pas qu'en arrière ils sont en train des coudre. Ben... c'est un peu comme ça! (...) Tsé j'veux dire, ya une histoire à ça. Puis le monde qui la connaisse, le monde qui sont encore en train de vivre ça, de vivre cette progression là, de voir l'arrière-boutique en fait, ça c'est la communauté *underground*. » (L, danseuse, entretien semi-directif)

« O – Yeah. The *underground* is relative to those things in the way that they break down barriers and open their doors to a certain sense of freedom, you know. Freedom and positivity. Keeping things simple. That is all part of what the whole thing has been over the years. Not too complicated, very basic, enjoyable, easy. » (O, DJ, entretien préparatoire NY)

« Parce que souvent quand on dit *underground* ça fait un côté plus sauvage, etc., mais pour moi un beau morceau *soulful* que personne connaît parce qu'il est joué nul part, moi je considère que c'est aussi de la musique *underground*. Parce que pour moi, l'*underground* c'est aussi... hors du radar, du champs de ce qui se fait. De sorte que, musicalement, on veut dire, peut-être les trucs *underground* ça a très certainement un côté plus minimaliste dans la musique. Ouais c'est ça. Un côté un peu plus minimaliste qui procure aussi d'autres émotions quoi » (J, DJ, entretien semi-directif).

Martel (2011) insiste sur le fait que la « domination culturelle » américaine par la culture de masse (*mainstream*), dont certains adeptes semblent être conscients de la force sournoise, est de nature très composite, rendant ainsi obsolètes les catégories

opaques *mainstream/underground*¹²³. Clairement, le concept de *mainstream* semble être trop riche et complexe pour être identifié à un ensemble uniforme. Aussi, il est facile de constater (par leur habillement, leur désir d'être à l'affût des tendances mode et technologiques, leurs photos personnelles ostentatoires mises sur *Facebook* aux côtés de nouveaux achats, par exemple) que la majorité des adeptes participent activement à la culture de masse et de consommation invalidant du même coup l'idée qu'ils ne souhaitent pas y appartenir. La distanciation critique opérée par les adeptes de la scène UH serait en fait bien loin de s'attaquer au concept de *mainstream* et démontrerait plutôt une forme de résistance face à la réappropriation, depuis les dernières années, de la musique *house* par un public nouveau, qu'ils ne connaissent pas bien. Ne maîtrisant pas les codes en vigueur dans la scène, ce public déshistoriciserait la musique *house* et la dénaturerait de ses valeurs sociales d'« unité », de « respect » et d'inclusivité, fléchissant sous le poids de la « proximité distante¹²⁴ » et de l'individualisme si caractéristiques de la sociabilité urbaine (Agard, 2011 : 137). La résistance des *househeads* face à tout ce qui se rapporte au *mainstream* pourrait ainsi signifier le désir de préserver une forme d'interaction sociale enracinée dans la perception sensorielle du corps en mouvement et dans une spiritualité collective, toutes deux matérialisées par l'expérience de la « *vibe* ». Une expérience de corps et d'esprit perçue comme subversive par l'espace culturel dominant :

« C'est parce qu'ils comprennent pas. Ils ne comprennent pas euh... l'essence de la musique sur deux choses : 1) ils arrivent sur place la seule chose qu'ils pensent que c'est "boom boom boom boom boom", ils prennent même pas le

¹²³ Selon Martel (2011), la domination à travers le monde des contenus américains dans le divertissement, la culture et l'information serait le résultat d'une multitude d'organisations et d'institutions créatives qui travaillent souvent sur des palliers très distincts : « (...) la force du système existe à des niveaux multiples qui jouent sur différentes échelles. On peut même dire que c'est ce concept d'échelle qui caractérise le modèle américain. Ces échelles : la culture de masse commerciale produite par les industries créatives et l'information produite par les conglomérats médias ; la "haute" culture, caractérisée par l'excellence, protégée et lentement développée dans les institutions indépendantes et à but non lucratif ; la contre-culture, l'avant-garde, l'expérimentation, créées par des milliers de lieux alternatifs et par des centaines d'universités publiques ou "non-profit" ; les subcultures communautaires dont le dynamisme provient des minorités et de l'immigration ; les cultures numériques produites par les industries, les hubs technologiques, les clusters et les universités ; enfin, la critique du système et de sa propre domination est produite par le système lui-même, ses indépendants, ses critiques de gauche, son cinéma radical ou ses intellectuels repliés dans les départements "cultural studies" des universités » (Martel, 2011 : 423).

¹²⁴ Voir l'article d'Olivier Agard (2011) qui résume la contribution de Georg Simmel dans le champ de l'ethnographie urbaine en présentant certains extraits de son œuvre, dont « Métropoles et mentalité », sur les traits distinctifs de la mentalité citadine.

temps d'écouter. C'est comme les danseurs, pour certains danseurs ils prennent pas le temps d'écouter la musique et de danser au rythme de la musique. Ça ça serait un débat. (...) C'est un battement de cœur aussi. Il est tu rythmé, il est tu joyeux ? » (W, Promoteur, entretien semi-directif)

Cette « essence » se construit par l'entremise d'une « compréhension » singulière du rythme, axée sur la répétition et la progression rythmique. Un mode d'appréhension musical qui sort des critères conventionnels et qui remet en doute la légitimité de l'esthétique musicale dominante :

A group (any group of people) establishes, conceptualizes, and objectifies its own rhythm. All rhythms (other than the group's established rhythms) can be viewed as subversive to the group's social order. (Nelson, 1999 : 2)

En regard des observations et analyses de cette section, j'aimerais corroborer l'idée avancée par Paul Gilroy, illustre sociologue d'origines antillaise et britannique, que les formations culturelles expressives noires se présentent comme l'expression d'une contre-culture « qui, par défi, reconstruit sa propre généalogie critique, intellectuelle et morale, dans une sphère publique partiellement cachée qui lui est propre » (Gilroy, [1993] 2010 : 65).

5.1.3. Une spiritualité enracinée dans l'histoire et le sentiment de « communauté »

Concept aussi complexe et chargé symboliquement que le terme « *vibe* », la dimension « spirituelle » de la scène UH repose sur une combinaison d'éléments que plusieurs acteurs inscrivent dans l'histoire et la « culture » du *house* :

« Le *house* c'est la seule musique qui peut créer ça vraiment. Tsé? Je veux dire, je dis pas que d'entendre : « *I love rock 'n' roll!* » tous ensemble, pis que tous les gens qui l'entendent vont chanter ensemble ça créé pas... pour moi c'est peut-être plus *party* mais je dirais que la *house*, à un autre niveau spirituel... ça fait beaucoup plus appel à ton cerveau dans le sens de « communauté » de « *togetherness* » comme je pourrais dire. En partant, si tu mets 150-200-300 personnes qui écoutent ce genre de musique là, qui est rassembleur en partant ben à ce moment là, ça se sent dans la pièce là tsé? Parce que le DJ aussi dans la culture de ce mouvement là, le DJ est important pis le DJ qui vibre avec toi fait en sorte que tout le monde peut chanter les chansons haut et fort pis... c'est très palpable, c'est quelque chose qui se ressent. (...) Pis parce que tsé, la musique elle-même est déjà fait que... les mélodies, les compositions sont déjà... C'est comme une version *party*, une version rythmique d'un *gospel*. » (Q, DJ, entretien semi-directif)

Ce « *togetherness* » que d'autres décrivent comme un sentiment d'« unité », il se crée grâce à la contribution du DJ, d'un maître des platines, qui oriente l'« énergie » de la foule en tissant progressivement une immense toile de références musicales et de mémoires communes. Cette toile, d'une grande plasticité, ficelle l'ensemble des expériences et des discours à la fois individuels et collectifs des participants et les articulent par l'entremise du corps. Ainsi, c'est par ce corps « intime et social » (Fortin, 2008) que les adeptes, particulièrement les danseurs, réactualisent leur propre histoire et celle de la scène et se réapproprient de manière inédite et créative les mouvements, les rythmes, les ponctuations, les paroles, les ressentis de la musique *underground-house*¹²⁵. Un danseur, interviewé par la chercheuse Sommer, témoigne de manière explicite de ce processus de réactualisation par le corps :

Conrad Rochester memorializes the dead in his dancing : "I took their moves... and changed them up in my own little way. And when I do those moves, it's the way I show my love for them... to let them know we are still out there rockin' for them and the dance, and to let them know that their spirit is still strong, and will never die. (2001 : 81)

En s'intéressant à la *black music*, les chercheurs Cantor et Floyd avancent l'idée que l'aspect « spirituel » évoqué par les adeptes de la musique *jazz* de John Coltrane, a une fonction de mémoire culturelle qui rappelle la place fondamentale des rites, du mythe et de la religion pour la communauté afro-américaine. Selon ces auteurs,

for those who view Coltrane's art as spiritual, he is a priest, a *jazz* priest whose spirituality and priestliness are emphasized and legitimized by his creative acumen. (Cantor & Floyd, 1997 : 190)¹²⁶

¹²⁵ Dans l'univers religieux et spirituel afro-américain, le niveau de compétence d'un danseur est souvent perçu comme l'expression d'une pureté spirituelle (Hazard-Gordon, 1991) et reflète son degré d'appartenance à la communauté. Cette compétence se mesure à l'aide de plusieurs critères dont celui de l'habileté dans l'improvisation. Dans la danse sociale afro-américaine (comme dans sa musique), une improvisation réussie a préséance sur une performance bien planifiée et adéquatement interprétée; elle y révélerait davantage l'âme de l'interprète. Surtout, l'improvisation permet d'offrir plus de liberté d'expression à l'individu en plus de lui fournir le matériel de base à la catharsis spirituelle qui mène à l'état de transe. Voir aussi Jonathan David Jackson (2001) sur l'improvisation dans la danse populaire afro-américaine.

¹²⁶ Dans son ouvrage, Martel (2011) note que la place centrale de la religion dans la musique noire s'est entre autres cristallisée dans l'éducation musicale des Noirs au sein des églises et des mouvements culturels des années 50 et 60, en citant les exemples célèbres de Quincy Jones, Aretha Franklin, Marvin Gaye, etc. : « Les écoles publiques noires ont été également un formidable tremplin pour nombre de groupes (les Supremes, les Temptations et les Miracles sont tous les trois nés dans leur lycée) ». (2011 : 116), citation tirée des notes de pages de son livre seulement disponibles sur son site Internet www.fredericmartel.com.

Bien que je prenne distance avec les analyses fonctionalistes qui voient souvent un lien « essentialisant » et emblématique entre les catégories *blackness*, « musique » et « spiritualité », force est de constater que les représentations de l’Afrique et de la culture afro-américaine sont très présentes dans les récits de l’expérience « spirituelle » des *househeads* québécois. À défaut d’être « emblématiques », ces liens sont clairement constitutifs de leur expérience. D’ailleurs, à celles-ci s’ajoutent des allusions explicites à l’univers culturel et religieux *haïtien*. En effet, les références au vaudou par la presque totalité des acteurs d’origine haïtienne, les allusions à la « révolution haïtienne » dans une création chorégraphique de danseurs illustrant des esclaves de plantations libérés par le mouvement du *jack* et les habits blancs immaculés de certains danseurs (à l’image de prêtres vaudous¹²⁷), par exemple, laissent croire qu’il y a peut-être plus de ponts entre l’expérience *house* et l’héritage culturel et historique d’Haïti que l’on pourrait le croire. Si de tels liens existent, peut-être découlent-ils de la relation privilégiée qu’entretiennent depuis longtemps les Haïtiens avec la danse, relation qui a été d’une importance « vitale pour le bien-être des communautés d’esclaves » aux dires des historiens ayant documenté la culture des Africains « transplantés » sur l’île de Saint-Domingue à partir du 16^e siècle (Dunham, 1950 : 14)¹²⁸ :

Tout au long de la sombre période de l’esclavage, à travers la guerre sanglante de l’indépendance, et un siècle et demi de lutte intérieure après la proclamation de Dessalines¹²⁹, le paysan haïtien s’est cramponné à la religion de ses ancêtres,

¹²⁷ Lors d’une soirée en hommage aux années 70 et au *waacking*, je remarque un danseur d’origine haïtienne en complet blanc avec une sorte de bandeau blanc qui lui recouvre toute la tête. Je suis aussitôt frappée par la ressemblance entre ses habits et l’uniforme traditionnel du prêtre vaudou haïtien, généralement recouvert de blanc lui aussi et ayant parfois une sorte de turban à la tête.

¹²⁸ La danseuse et anthropologue Katherine Dunham s’aventure en Haïti dans les années 30, sous la supervision du professeur Melville J. Herskovits (Université de Northwestern), afin de « définir la place de la danse dans la vie » de la société haïtienne et « de replacer le fait social qui lui sert de motif central – la danse – au milieu de tout un ensemble » (citation tirée de la préface de Dunham, 1950 : 9). Selon Dunham, en contexte « sacré », la danse serait l’expression externe la plus fréquente de la participation à un état religieux et servirait à préserver « les pratiques et la solidarité du culte » en plus de permettre « l’accomplissement d’un état de coma ou d’extase religieuse par la perte de la personnalité dans celle du *loa* » (être surnaturel, esprit servant d’intermédiaire entre le Bon Dieu et les humains dans la religion vaudou). (1950 : 109-110). Les danses profanes et sociales, quant à elles, permettraient de soulager les impulsions sexuelles (« catharsis sexuelle ») et contribueraient à la cohésion et la solidarité sociales en favorisant le « relâchement de la tension d’un peuple qui vit sous une forte oppression économique, politique et, dans le cas des paysans, sociales » (1950 : 94).

¹²⁹ Après la Révolution haïtienne réussie de 1791, planifiée lors d’une cérémonie vaudoue au Bois-Caïman, c’est Jean-Jacques Dessalines qui proclame l’indépendance en 1804 et restaure le nom original de l’île, Haïti.

le vaudou. (...) Ses danses ont maintenu les anciens rites presque oubliés, ont soulagé son esprit opprimé et l'ont uni à ses frères dans un état d'extase commun (1950 : 28).

Bien que généralement enthousiastes à l'idée qu'il y ait un lien étroit entre la religion vaudou et le *house*, les participants ont de la difficulté à décrire précisément en quoi cette spiritualité « vaudou » consiste concrètement et préfèrent parler de l'expérience *house* en termes de « laisser-aller », de « liberté d'expression » corporelle, de « transe » voire de « *black out* » total :

« Quand je te parle de spiritualité, je te parle plus tsé le côté euh... tu *rebalances*¹³⁰ les énergies. Je crois que toute personne qui vient dans une soirée *house* le vit, peu importe quand les gens y vont, quelqu'un qui aime vraiment la *house* ou même quelqu'un qui débute, il va vivre ce moment là de spiritualité. Dans le sens où toutes les énergies se replacent. Un sentiment de : "ah je suis bien", un sentiment d'apaisement, un sentiment de calme. Tu comprends ce que je veux dire ? Un sentiment de... d'euphorie. C'est tout ça. Je trouve que plus que tu rentres dans l'*underground* de la *house*, plus que tu développes » (W, promoteur, entretien semi-directif).

« C'est fou comment ça vient te chercher justement. Sinon, il y a des connexions, comme au [une soirée] à NY, quand t'es avec des gais qui faisaient du *vogueing*, pis à un moment donné Archie Burnett [danseur pionnier] m'avait dit : « Va on stage! Va on stage! » pis je suis allée on stage faire du *waacking* devant tout le monde. Je me rappelle pas vraiment de grand chose mais je me rappelle que je m'étais vraiment sentie bien. Pis que je m'étais laissée aller. La majorité du temps, je *black out*, je me rappelle pas de rien mais je me rends pas compte de ce que je fais corporellement mais tout ce que je sais c'est que j'me sens bien. Pis que je suis en connexion avec la musique pis que la musique me fait bouger. » (L, danseuse)

« 38. L - (...) Parce que la minute que t'es plongée dans ce... cette énergie après ça tu le sens plus. T'es *numb* [engourdie] un peu pis tu te laisses aller. J'attendais d'aller chercher ça. » (L, danseuse, entretien d'explicitation)

Cette « liberté » de corps sur la piste de danse est possible précisément parce que les conventions sur lesquelles s'institue la scène UH sont définies de manière commune et sont partagées par l'ensemble des adeptes. Par exemple, l'expérience du rythme,

¹³⁰ Au sens de rééquilibrage : action de redonner ou retrouver une égalité de force entre deux ou plusieurs choses qui s'opposent.

du « beat », est considéré comme l'agent liant et structurant par excellence, contribuant de manière « naturelle » à la cohésion du groupe et à son éthos¹³¹.

« C'est ça que j'aime bien en tous cas dans la *house*, la *deep house*, il y a un côté un peu tribal des fois de transe et tout ça parce que ya un côté, surtout dans l'*afro [house]* tout ça, ya un truc très répétitif je trouve qui a un certain tempo qui, je pense, aide à une certaine... une certaine transcendance. Qui fait que c'est facile de s'échapper pis c'est pas agressif, ça devient un peu naturellement comme une flèche empoisonnée, tu vois, t'envoies ça puis tranquillement les gens pénètrent dans ton univers pis après, ça permet plus facilement d'aller vers les trucs un peu plus *underground*, plus rythmés tout ça. Dans une certaine progression. » (J, DJ, entretien d'explicitation)

C'est par le rythme que la musique et la « communauté » atteignent leur point de fusion, nous dit Chernoff (1979 : 37). Les *househeads* s'efforcent de raffiner leur acuité proprioceptive du rythme afin d'approfondir non seulement ce lien avec la « communauté » mais aussi en vue d'extérioriser leur « ferveur religieuse » et de toucher au plus près de leur identité : « Rhythm is the vibratory shock, the force which, through [their] senses, grips [them] at the root of [their] being » (Nelson, 1999 : 3). Dans la scène *house*, ce rythme chargé de sens et d'expériences fait écho à toute une histoire culturelle de résistance et de transformation politique, philosophique et sociale américaine (au sens continental) et noire (afro-américaine, haïtienne, africaine) en se matérialisant par et entre les corps.

Rhythm is a way of transmitting a description of experience, in such a way that the experience is re-created in the person receiving it, not merely as an "abstraction" or an "emotion" but as a physical effect on the organism –on the blood, on the breathing, on the physical patterns of the brain. (Raymond Williams cité dans Nelson, 1999 : 2)

Pour certains adeptes et chercheurs provenant des *black studies*, cette « expérience du rythme » est vécue comme une mise en acte de convictions philosophiques et cosmologiques d'origine africaine « in which Africans must be "in time" rather than "on time" » (Nelson, 1999 : 3). Bien que cette manière d'appréhender le rythme ait effectivement une filiation historique et culturelle avec les peuples africains, afro-

¹³¹ Le poète sénégalais Léopold Sedar Senghor décrit, non sans une touche essentialiste, ce qu'il considère comme le dénominateur commun aux peuples « nègres » : « Cette force ordinatrice qui fait le style nègre est le *rythme*. C'est la chose la plus sensible et la moins matérielle... Même dans les quotidiens tams-tams du soir, [la musique nègre] n'est pas pure manifestation esthétique, mais fait communier, plus intimement, ses fidèles au rythme de la communauté dansante : du Monde dansant ». (Léopold Sedar Senghor, 1967 : 29)

américains et afro-caribéens, celle-ci peut être incorporée par n'importe lequel néophyte s'investissant activement dans le processus. Ainsi, pour ceux et celles qui apprennent à maîtriser adéquatement les codes, les sensations que procure le rythme deviennent le dénominateur commun par lequel des individus, parfois étrangers, sont en mesure de s'accorder ensemble, en symbiose, ouvrant la voie à de nouveaux échanges et à la création de liens généralement difficiles à établir autrement :

« 439. L - Mais par rapport à moi en tant que personne qui danse, (...), l'aspect musical va vraiment affecter mon corps. Pis mon corps et le confort par rapport à celui-ci va affecter aussi les gens autour de moi. Pis je peux vraiment aller communiquer avec des personnes que jamais je communiquerai dans la rue à travers le mouvement *house*. C'est une façon de communiquer avec des personnes avec qui je pourrais pas communiquer dans d'autres situations pis ça va chercher je trouve une plus grosse ouverture d'esprit, pis ça va vraiment chercher comme un esprit d'unité pis je pense que c'est ça. Je pense que c'est pour ça que les gens sont vraiment attirés par la musique *house*. C'est plus ça, l'énergie. Ça va vraiment chercher un esprit de *belonging* même si personne ne se connaît. » (L, danseuse, entretien d'explicitation)

« 76. J - À la musique, qu'ils ressentent ça de la même manière que moi alors qu'on habite dans des continents différents, qu'on s'est jamais vus et que... et voilà tu vois. Ça j'ai trouvé ça très puissant sur le plan de l'émotion » (J, DJ, entretien d'explicitation).

« 109. Z - C'était comme, quand tu regardais le monde, c'était comme un océan. Tout le monde bougeait là...

130. Z - Ben, qu'est-ce que j'ai ressenti beaucoup quand j'étais là-bas, je sentais « *I was part of something* », que je faisais partie de quelque chose qui allait être *big* mais que j'en faisais partie au moment initial un peu. Tsé. » (Z, promoteur, entretien d'explicitation)

Cette expérience de la *vibe* rend possible, comme nous l'avons vu, une nouvelle socialité communale, où règne une atmosphère fraternelle, unificatrice et extrêmement créative.

5.2. Récit d'expériences contrastées

Maintenant, voici le résultat des récits d'expériences qui ne sont pas partagés par la totalité des adeptes. Certains de ces thèmes n'ont toutefois pas été exprimés directement comme tels en entretien et ont seulement pu être identifiés en recoupant

les résultats des observations et des discours ou en constatant certaines incohérences dans les propos de certains des sujets.

5.2.1. Une alliance solidaire entre « Haïtiens » et entre « Noirs »

De manière parfois indirecte, d'autre fois plus hardiment, les participants noirs¹³² mettent de l'avant les racines « africaines », « haïtiennes » ou « noires » qu'ils partagent avec la scène UH. Dans le discours d'une majorité de sujets, les pôles d'appartenance Noir et Haïtien sont mis de l'avant, entre autres, dans les voies de l'expérience de la musique et de la danse¹³³ :

« La culture noire par exemple, pour nous, elle est beaucoup sur le *feeling*. On est beaucoup sur... tu vois dans les arts, tu le vois dans les danses, les influences que ça a dans la culture *house*. Tu vas regarder les cultures, les danses culturelles de tous les pays du monde noir par exemple, dans la danse africaine. C'est vraiment très... « tu *feels* ». Tu vois ce que je veux dire? » (K, danseuse, entretien semi-directif)

« Le fait haïtien à la base : sans musique, c'est sans vie. Fait que je pense que c'est vraiment ça qui nous rattache. Ça aurait pu être autre chose ou un autre style de musique. » (W, promoteur, entretien semi-directif)

« Je pense que c'est pas forcément une musique de Blancs, en tous cas, pas une musique de Blancs... mais je pense que de par la musique même c'est normal que ça parle plus aux gens qui ont des sensibilités de musiques africaines, latinos parce que ce sont des musiques très rythmées. Donc à quelque part c'est pour moi logique que ça parle à des gens qui sont de ces origines là. ». (J, DJ, entretien semi-directif)

D'abord, en s'identifiant (ou se faisant identifier) au pôle noir¹³⁴, certains des participants ou organisateurs d'évènements affichent une appartenance symbolique

¹³² Il arrive que cette catégorie s'élargisse afin d'accueillir des *househeads* d'origines ethniques diverses tels que des DJs d'origine vietnamienne ou latino-américaine, des membres noirs « honoraires » appartenant à la catégorie de la « *collective black* » identifiée par Bonilla-Silva *et al.* (2003).

¹³³ Dans un article célèbre traitant de l'activité sociale de la danse chez les Afro-américains, Katrina Hazzard-Gordon affirme que la maîtrise de la danse démontre une certaine intégrité culturelle et se présente comme un test décisif dans l'affirmation de l'identité noire (*assertion of blackness*) : « through the dance, one proves that one is a member of the cultural body, that one is truly in touch with the cultural material » (Hazzard-Gordon, 1985 : 432).

¹³⁴ Selon Maryse Potvin, la communauté *Black* (pôle *Black*) est « symbolique, diasporique, transcendante » pour les Haïtiens de 2e génération. Elle agit comme « support d'un méta-récit universalisé, transnational et historicisé donnant un sens à leur expérience du racisme au Québec » (2008 : 111). Ce riche concept est emprunté à Paul Gilroy qui décrit la *blackness* comme un « signifiant ouvert » cherchant à « célébrer des représentations complexes d'un particularisme noir *intérieurement*

et valorisante à des modèles identitaires marqués par l'histoire des cultures « noires »¹³⁵ :

Coupée de ses conditions d'existence originelles, la diffusion de cette culture africaine-américaine a alimenté une nouvelle métaphysique de la *blackness*, élaborée et mise en œuvre, en Europe et ailleurs, au sein des espaces publics clandestins et alternatifs qui se sont constitués autour d'une culture expressive où dominait la musique. (Gilroy, [1993] 2010 : 125-126)

L'allusion à certains héros noirs des milieux sportifs et artistiques ou à des personnages politiques importants sur le portail de réseaux sociaux et en entretien en fait état abondamment. Cette logique d'affiliation symbolique s'enracine dans la tradition politique afro-américaine des années 50 à 80, d'un nationalisme noir moderne directement inspiré du romantisme et du nationalisme culturels européens (Gilroy, [1993] 2010 : 145), focalisée sur « une identité autocentrée et sur le refus d'une imposition identitaire par l'“universalisme blanc” » (Potvin, 1997 : 80)¹³⁶. Cette affiliation s'est construite sur les bases d'une expérience sociale commune (objective et subjective) du racisme. D'ailleurs, pour plusieurs des sujets interviewés, leur *blackness* se présente comme une carte identitaire plus centrale que celle liée à leur haïtianité¹³⁷, leur « québécityde¹³⁸ » ou même leur identité professionnelle, et ce, spécifiquement pour les adeptes qui ont séjourné, à un certain moment de leur vie, ou qui résident encore, aux États-Unis. Ainsi, pour une majorité d'adeptes interviewés, l'association des pôles *black* et haïtien offre une plus value, une légitimité quant à leur degré d'implication dans la scène en insistant sur leurs habiletés « naturelles » à saisir, incarner et perpétuer les codes et l'essence de l'esthétique *house*. Par exemple, le

divisé – par la classe, la sexualité, le genre, l'ethnicité, l'économie et la conscience politique » (Gilroy, 2010 : 57).

¹³⁵ Voir à ce sujet Ambrosi (2005) et son étude sur les lesbiennes d'origine haïtienne et l'identité positivée.

¹³⁶ Voir aussi Shelby (2002) sur les fondations théoriques et historiques de la solidarité *black*.

¹³⁷ Appartenance à une communauté haïtienne minoritaire (pôle haïtien), « léguée par la première génération au Québec, constituant un faible support concret et matériel à leur expérience (ressources, réseaux, capital social et complétude institutionnelle) » (Potvin, 2008 : 111). « Dans sa version positive, les jeunes voient la famille comme le “noyau” essentiel, le réseau de parenté, le lieu de la transmission des valeurs, de l'histoire et de la langue » (2008 : 142).

¹³⁸ Le terme « québécityde » (Salée, 1995) représente le discours identitaire officiel de l'espace sociétal québécois (pôle québécois). Un espace « qui intègre culturellement [la 2e génération d'immigrants haïtiens] et les rejette socialement tout à la fois » (Potvin, 2008 : 110).

témoignage de la danseuse K illustre bien à quel point les identités racisés¹³⁹ et ethnicisés peuvent être des atouts stratégiques, des ressources symboliques garants d'authenticité quand vient le temps de devenir le porte-étendard de la scène *underground-house*. Bien que doté d'un talent indéniable en danse, K ne rencontre pas les critères établis pour être reconnue comme une « native de New York » (statut exigeant, selon elle, qu'une personne ait séjourné à New York depuis au moins 10 ans), une situation de fait qui la confine dans le statut d'« étrangère ». Afin de réclamer une légitimité à perpétuer l'héritage de la scène UH newyorkaise, K s'appuie donc implicitement sur son identité *black* et ses origines haïtiennes. De cette façon, elle s'intègre à une relève locale qui lui aurait été difficile d'accès autrement et peut ainsi réclamer un statut enviable parmi ses pairs.

La scène UH est aussi l'occasion de créer des alliances avec d'« autres Noirs » qui ont, eux aussi, été socialisés « avec plein de gens de différentes communautés » (voir à ce sujet la section sur les divisions classistes) :

« Même au niveau de certains Noirs, des gars des filles qui me regardent aller, ils pensent que j'suis un peu un *weirdo*. Tsé quelqu'un qui est juste un peu à part parce que la voie naturelle, pour les gens fermé d'esprit je dirais, de penser que genre : Noir = *Hip Hop*. Qu'il y a un lien direct. Il y a du monde qui vont encore rester dans cette mentalité là. Donc, à ce moment là, quand t'écoutes du *house*, ça fait de toi un gars un peu plus à part des autres donc quand tu te retrouves dans le même groupe à part des autres, avec les autres Noirs comme toi ben tu te sens spécial. Tu te sens un peu comme genre : "Hey, toi aussi, tu t'es aventuré là-dedans. Toi aussi t'es ouvert d'esprit. Toi aussi t'as pas eu peur de... Toi aussi, t'as pas eu peur d'exploiter d'autres choses." C'est sûr que ça créé un lien veut veut pas, tsé? C'est l'fun. » (Q, DJ, entretien semi-directif)

Toutefois, mobiliser la carte de la couleur de la peau n'est pas sans créer des paradoxes et confiner les sujets dans des identités qui restreignent leur liberté et accentuent certains préjugés :

¹³⁹ Le processus de racisation consiste à attribuer une signification à des traits biologiques humains, et de là à construire des collectivités sociales distinctes, fictives et hiérarchisées. Il s'agit d'un processus idéologique et historique qui peut, en retour, susciter une mobilisation de résistance autour de cette identité construite socialement. Depuis plus d'une décennie, plusieurs chercheurs proposent de substituer à la notion de race les expressions de « groupes vulnérables au racisme », de « groupes racisés », de « groupes discriminés sur la base du racisme », de « discrimination de nature raciste » ou « fondée sur le racisme » dans les textes officiels, la littérature scientifique, les journaux, etc. Pour Labelle (2006), la notion de « groupe racisé » semble préférable à celles de « groupe racial », de « race » ou de « minorité visible ». Ainsi, le « groupe racisé renvoie aux groupes porteurs d'une identité citoyenne et nationale précise, mais cibles du racisme ». (2006 : 14; Lévy *et al.*, 1994)

« Pis en plus moi, bon, moi je suis une minorité visible euh... j'suis Noir. Les gens vont peut-être penser que j'vais peut-être juste aimer ce qui sonne *soul*, *r'n'b*, tsé? Donc dans la *house*, les gens vont peut-être plus s'attendre à ce que je leur mette des choses, je sais pas moi, un peu plus *soulful*, plus plus... tribal, plus africain, plus noir finalement! Mais y'en est pas nécessairement tel. Moi, j'ai grandi dans les années 80 comme tout le monde avec le *new wave*, avec *Depeche Mode*, avec euh... *New Order* pis tout ça. » (Q, DJ, entretien semi-directif)

Q met ici en lumière la nature hybride et ambivalente de l'identité des Noirs, étant déchirés entre une appartenance à « (au moins) deux grands assemblages culturels, qui se sont tous deux transformés avec le monde moderne dont ils sont issus » (Gilroy, [1993] 2010 : 16). Cet état de « double conscience », conceptualisé par le célèbre sociologue et historien afro-américain W. E. B. Du Bois, est décrit en ces termes :

It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings ; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder.

The history of the American Negro is the history of this strife – this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. In this merging he wishes neither of the older selves to be lost. He does not wish to Africanize America, for America has too much to teach the world and Africa. He wouldn't bleach his Negro blood in a flood of white Americanism, for he knows that Negro blood has a message for the world. He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American without being cursed and spit upon by his fellows, without having the doors of opportunity closed roughly in his face. ([1903] 1994 : 5)¹⁴⁰

Cette « double conscience » dont témoigne Q dans ses propos, et qui se traduit par une attitude ambivalente face à l'utilisation stratégique des identités racisées et ethnicisées dans le contexte du club, n'est pas sans requestionner les concepts d'authenticité raciale et ethnique. D'ailleurs, plusieurs adeptes requestionnent ouvertement les prises de positions essentialistes. Nous verrons dans la prochaine section, quelles sont leurs réactions et leurs opinions face à ces attitudes.

¹⁴⁰ Ce sentiment profond d'ambivalence découlerait, selon Gilroy, du paradoxe entre le fait que « la modernité est le cadre d'une complicité entre la rationalité et la terreur exercée par la suprématie blanche » (Gilroy, [1993] 2010 : 172).

5.2.2. Exclusivité et « racisme à rebours »

En s'appuyant sur le prestige et l'aura désormais international de la scène et de la danse *house*, certains danseurs souhaitent ériger des « lignes directrices » et des « bases officielles » afin d'instituer le genre. Les débats sont nombreux au sein de la scène à ce sujet :

« Mais il y a ça en *popping*, il y a ça en *break*, il y a ça en tout tsé, pis il y a même ça en *house* ! C'est ça aussi l'affaire c'est qu'à Montréal, il y a différentes mentalités par rapport au *house*, pis même versus [un danseur], lui il a une mentalité avec le *house* parce qu'il travaille avec certaines personnes à New York mais... il y a les Français aussi qui ont une autre mentalité sur le *house*, pis il y a [une danseuse] pis mes amies, qui [ont] été énormément en France pis qui ont beaucoup une mentalité différente par rapport au *house* pis [son mentor], lui il a une mentalité différente du *house*, il y a beaucoup plus de danse africaine... » (L, danseuse, entretien semi-directif)

Derrière les discours inclusifs largement véhiculés par tous les protagonistes de la scène de New York et de Montréal, se glisse des pratiques qui parfois restreignent certains membres à des rôles de second plan, sans possibilité d'ascension ou de reconnaissance sociale. Ce lien « exclusif » qu'entretient une minorité de participants Noirs ou d'origine haïtienne avec la scène UH semble, dans certains cas, exclure les non-Haïtiens ou ceux n'appartenant pas à la *collective black*¹⁴¹ qui souhaitent devenir de potentiels contributeurs à la scène ou progresser dans la hiérarchie :

« Souvent on parle du racisme des Blancs contre les Noirs, moi j'ai senti un peu de racisme parce que j'étais blanche. Pis parce que je voulais faire partie de quelque chose qu'eux étaient tellement fiers d'avoir, c'était leur affaire.

(...) Parce que moi je ne voulais pas juste être une élève, je voulais faire partie du milieu. Souvent les élèves, c'est *cool*, ils se font bien traiter parce que tu vas prendre le cours et t'es ouvert à écouter qu'est-ce qu'ils ont à dire. Mais quand tu commences à répondre et à vouloir être traitée à leur égal, c'est là des fois que ça devient un problème.

(...) Tsé comme la scène UH ça prône vraiment la diversité à tous égards, l'identité sexuelle, l'identité ethnique, le pouvoir personnel et tout ça. Mais ce qui moi m'a fasciné quand même, pour avoir vu aussi d'autres scènes *house*, c'est qu'à Montréal, il y a quand même beaucoup beaucoup d'Haïtiens dans la scène. » (L, danseuse, entretien semi-directif)

¹⁴¹ J'insiste ici pour souligner le fait que plusieurs acteurs d'origine haïtienne m'ont aussi affirmé en discussions informelles qu'ils étaient en désaccord avec ce type d'exclusivité basée explicitement ou non, sur les modes racial et ethnique. Ces mêmes acteurs nous ont dit avoir ressentis un sentiment de rejet dû en partie au fait qu'ils ne partageaient pas tout à fait ces positions.

« Surtout pour les jeunes, les artistes qui sont pas encore aboutis pour pouvoir en vivre comme moi ou plein d'autres. C'est sûr que c'est difficile de faire le choix entre un côté *underground*... quelque part tellement *underground* qu'en 1 an et demi j'ai mixé une fois (...) et c'est tout quoi. Ça aussi un prix de vouloir jouer la carte *underground* quand t'es pas connu quoi.

Ben (...), on peut pas nier que ya un effet communautaire important. Et je pense que ça joue beaucoup.

Méralie – Qu'est-ce que tu veux dire?

Je pense qu'il y a quand même une forte communauté haïtienne qui sont des amis de 20 ans, donc ça, ça créé vraiment des liens très forts qui font que... ya beaucoup de personnes qui viennent 'supporter' à chaque semaine et qui viennent être ici... et ça je pense aussi que... c'est aussi quelque chose que j'ai apprécié, apprécié... enfin pas apprécié c'est compliqué enfin mais que j'ai aimé parce que c'est quand même une musique afro-américaine à la base et peut-être homosexuelle par endroits aussi quand même. Et moi, en Europe, en tous cas dans le sud, des Noirs y'en a pas, pratiquement pas en tous cas. » (J, DJ, entretien semi-directif)

Une situation effectivement « compliquée » qui est difficile à exprimer pour ceux et celles qui se sentent « exclu.e.s » d'une possible ascension dans la scène, leur situation touchant à un tabou bien gardé : celui du racisme à rebours¹⁴². Contredisant le discours « officiel » et l'emblème d'inclusivité de la scène depuis ses origines, les protagonistes importants préconisent implicitement une solidarité « entre Haïtiens » et « entre Noirs » axée sur un capital social « communautaire » (connexions sociales, réseaux, contacts) excluant *de facto* les individus n'ayant pas accès à ce réseautage.

Ainsi, pour des adeptes maîtrisant adéquatement le capital subculturel¹⁴³ ou le savoir rituel¹⁴⁴ de la scène – les signifiants corporels (gestes et façons de bouger) appropriés, les règles précises de sociabilité reliées à l'activité interactive de la danse et du *djing* par exemple, les valeurs et l'histoire de la scène, les détails du répertoire musical, etc.,

¹⁴² Processus stratégique de revalorisation d'une différence associée à une identité collective et personnelle bafouée par l'histoire.

¹⁴³ Concept développé par Thornton (1996), transformé du *capital culturel* de Bourdieu, soutenant qu'il y a, dans la culture des clubs, des savoirs spécifiques et symboliquement stratégiques ('being *In the know*', '*hipness*', etc.) qui confèrent un statut singulier et une reconnaissance sociale à celui qui en est le détenteur.

¹⁴⁴ On se rappelle que Gerard (2004) utilise le concept de « ritual knowledge » dans le même sens que Thornton mais appliqué spécifiquement au savoir des danseurs sur la piste de danse qui reconnaissent les différentes phases du rituel encodées dans les « mix » (interludes de mixage) proposés par le DJ.

– il devient difficile voire frustrant d’être dépossédé de l’opportunité de gravir les échelons de la hiérarchie ou de simplement participer à l’essor de la scène UH :

« **94. Méralie – Tu te sens relié à la musique avec ces gens-là.**

95. J - Ouais c’est ça. On écoute les mêmes choses, on aime les mêmes paroles, on a tout ça en commun. En fait, c’est pas tellement qu’on a ça en commun, c’est plus parce que... c’est moi qui vient épouser ça. C’est leur culture à eux quoi. C’est la *house* de New York avec des DJs et producteurs newyorkais, tout ça donc euh... C’est leur truc à eux.

97. J - C’est plus moi qui viens rencontrer le cœur d’une culture que j’ai découvert et que j’ai aimé et que j’essaie de participer, à mon niveau. De la diffuser.

83. Méralie – Ça c’est une pensée que tu as à ce moment-là ?

84. J - Ouais ouais ouais, tout le temps. Je me dis : « dommage que j’ai pas l’opportunité de faire ça plus souvent parce que je suis bon quand je fais ça et les gens aiment bien et hop! ». C’est ça que j’aimerais faire si je pouvais faire que ça. » (J, DJ, entretien d’explicitation)

Cette discrimination « positive » envers les individus d’origine haïtienne ou de la *collective black* est parfois opérée inconsciemment par les acteurs du milieu, laissant apparaître d’évidentes contradictions dans leurs discours :

« **Méralie – Comment t’explique que c’est beaucoup de gens de la communauté haïtienne qui s’occupent de l’organisation, des DJs et des danseurs aussi ?**

W - Pour la *house* ? Ah ! J’ai jamais vu ça comme ça ! [rires] J’ai jamais réalisé. Pourtant, (...) c’est un adon. Pour être honnête avec toi c’est un adon. Parce que même moi, j’suis même pas au courant... Sérieux là, j’ai remarqué ça en regardant la photo que j’ai mis en fin de semaine. J’ai dit : « Hein ! On est tous des Haïtiens ! ». Point de vue promoteur à Mtl, ça pas tjrs été des Haïtiens. C’est quelque chose de nouveau. Ah ben non... [Elle nomme d’autres anciens promoteurs de la scène qui sont Haïtiens]. (...)

(...)

Méralie – Le fait qu’il y ait beaucoup d’Haïtiens dans ces évènements-là, quelle sorte d’influence ça fait dans la scène de Montréal ?

W - Ben moi j’trouve qu’on est pas assez. On n’est pas tant que ça là. On n’a jamais été en majorité en plus. » (W, promoteur, entretien semi-directif)

Aussi, afin d’évacuer les incohérences entre leurs discours et leurs pratiques, certains adeptes se rattachent au mythe fondateur de la scène et réitèrent l’attitude non discriminante envers les homosexuels, par exemple, afin d’asseoir l’image d’une « ouverture d’esprit » incontestable et historiquement vérifiable. Il y existe effectivement une grande tolérance envers les LGBT dans la scène UH, mais la réalité

montréalaise demeure bien loin de celle d'origine en ce qu'elle ne représente plus un refuge pour les gais et lesbiennes de la ville, lesquels ne représentent d'ailleurs plus un poids numériquement significatif parmi les *househeads*.

Pour le DJ Q, les acteurs de la scène sont aux prises avec une situation délicate. Comment concilier le désir de préserver la clandestinité de la scène, son aspect *underground* et novateur, sans devoir mettre en place une certaine forme de filtrage des adeptes ? À ses yeux, cette discrimination positive serait légitime :

« C'est comme une petite victoire, si tu veux, d'avoir été capable d'être au courant de quelque chose que d'autres gens ont pas. Pis des fois ce qui arrive, quand tu veux entretenir le mouvement *underground* c'est que justement, ya un côté de toi peut-être qui s'arrange pour peut-être pas le diffuser tout le temps à tout le monde. Tu veux pas donner accès à *tout le monde*. Tu veux pas que ton mouvement il se détruise pis qui devienne trop *mainstream* parce qu'à un moment donné... tu veux que ça garde un esprit... que ça reste un peu intact. Si tant de monde vont l'écouter ça peut aller aux mauvaises mains, de gens qui ont peut-être pas les mêmes intentions, qui ont peut-être pas... la... qui la comprendront peut-être pas ou feront pas l'effort de la comprendre donc à un moment donné tsé... Qu'est-ce qui est le *fun* de [...] l'*underground* c'est le fait que tu le partages seulement aux initiés ou à des gens qui... tsé, auxquels tu peux faire confiance ou que tu... sens que ça appartient... » (Q, DJ, entretien semi-directif)

Une « victoire » qui repose sur la mise en place d'un lieu inclusif pour des membres qui sont confrontés à de la discrimination (structurelle, symbolique et/ou réelle) et à des préjugés dans leur vie de tous les jours. Avec la scène *underground-house*, les membres « exclusifs » souhaitent ainsi définir un lieu où, cette fois, ils peuvent s'affirmer comme ceux qui détiennent le « savoir stratégique », les modes de production et de reproduction d'une micro-société dans laquelle ils se positionnent à la tête du peloton.

5.2.3. Reproduction des divisions classistes et rupture avec la culture politisée du *hip hop*

Dans les récits de plusieurs des acteurs interviewés (mais pas tous), la description de l'expérience *house* s'accompagne fréquemment de réactions négatives envers la culture *hip hop*. En effet, l'« expérience *house* » procèderait d'une distance critique à

l'égard de la culture *hip hop* (surtout commerciale¹⁴⁵) perçue comme « *show off* », « agressive », « ghettoisée », « adolescente », « fermé d'esprit », « *bling bling* » et non représentative des valeurs et des principes de sociabilité promus dans la scène UH :

« I used to play to some place that were exclusively *hip hop* but I don't relate to, especially today, to exclusively *hip hop* hum... like exclusively anything else! I think it's stagnant in a sense that this is a certain frame of mind that doesn't mix, that doesn't progress. (...) The point is, to be open to everything and not be close to it. Hum..., the idea of *hip hop* that's all they do and only open to these people... I just think : « What are you turning me on to? What am I learning in this experience? » I like the open scene for what I'm getting outta of it and that's what's attractive to this underground scene. » (O, DJ, entretien préparatoire NY)

« Ben c'est parce que, ce que j'ai remarqué par contre c'est que, les Haïtiens qui ont aimé la culture *house* ont une façon d'être qui est différente des gens qui sont seulement dans la communauté *hip hop* ou qui ont grandi seulement avec le *hip hop*. Ya une façon différente d'être, pour une raison ou une autre. J'ai remarqué que... euh... la culture *house* sur les Haïtiens est beaucoup plus mature, beaucoup plus pacifique pis forcément t'es beaucoup plus ouvert d'esprit donc t'es moins *ghettoicisé*. Donc, les amis que tu te fais, les fréquentations, t'es beaucoup plus enclin ou favorisé à socialiser avec plein de gens de différentes communautés que la culture *hip hop*. Ça a ouvert les esprits à beaucoup de gens, en partant. Même n'importe quelle race, ça ouvert l'esprit point à la ligne. Mais je dirais, oui, la communauté haïtienne, je sens une différence d'être, comment on se sent tout le monde ensemble dans les gens qui ont grandi dans la communauté *house*. » (Q, DJ, entretien semi-directif)

Les propos de Q illustrent le double clivage socio-économique présent au sein des scènes urbaines et particulièrement au sein du groupe des jeunes de la deuxième génération haïtienne de Montréal¹⁴⁶. En effet, les acteurs de la scène *underground-house* interviewés ont grandi avec des parents largement scolarisés (diplômes professionnels et universitaires) de classe moyenne ou moyenne élevée et leurs profils

¹⁴⁵ Les acteurs font une distinction (souvent implicite) entre deux scènes *hip hop*. Pour les non-initiés, le *hip hop* « *underground* » ou « *old school* » peut être à tort facilement confondu avec l'avènement du « *gangsta rap* » ou du *hip hop* « commercial ». Depuis la dernière décennie, le *hip hop* commercial a très mauvaise presse et est souvent associé « à la violence, [aux] gangs de rue, à la drogue et [à] l'illégalité » (LeBlanc *et al.* : 2007). Pour ces raisons, bien des radiodiffuseurs et des propriétaires de bars et de clubs refusent de diffuser cette musique. Cette mauvaise réputation éclabousse désormais le *hip hop* et le *rap* « *underground* » au sein de la population en général.

¹⁴⁶ Les individus qui portent des jugements de « vulgarité » ou de « nullité » culturelle, note Lahire (2004), le font souvent sur les personnes les plus proches d'eux. Cette ligne de démarcation entre le légitime et l'illégitime peut être vécue comme une « ligne de partage entre soi et soi (les mêmes jugements culturels stigmatisants peuvent porter sur une partie de ses propres pratiques passées ou présentes) » ou donner lieu à « des luttes de soi contre soi ». Il s'agit d'une « intériorisation de l'opposition » qui se traduit par l'utilisation des différentes catégories prestigieuses de perception des comportements culturels : noble, haut, digne, pur, raffiné, rare, intelligent, etc. (2004 : 669-670)

signalétiques s'inscrivent dans le même sillon que ces derniers, ayant des salaires annuels substantiels, des trajectoires académiques et universitaires dans des domaines convoités et prestigieux (marketing, gestion, compatibilité, architecture)¹⁴⁷. Le portrait est tout à fait différent dans la scène *hip hop* montréalaise où une grande proportion de ses adeptes, d'origine haïtienne aussi, provient des quartiers où on compte la plus forte proportion de familles défavorisées à Montréal (Leblanc *et al.*, 2007 : 17)¹⁴⁸. La distinction que fait Q et une majorité d'acteurs entre le *house* et le *hip hop* est donc empreinte des différences de milieux socio-économiques et met en lumière la socialisation et le capital culturel (Bourdieu, 1979) différenciés de ces deux niches. Cette distinction peut être située dans une lutte symbolique, comme nous permet ici de le comprendre Lahire, auteur d'une importante actualisation de ces notions bourdieusiennes :

Les luttes symboliques ordinaires que manifestent les jugements culturels ont pour enjeu la légitimité de sa manière de vivre (ses goûts, ses préférences, ses passions, etc.) ou, plus exactement, l'imposition de sa manière de vivre comme une manière au moins *aussi* légitime que d'autres et souvent, la dynamique des luttes aidant, *plus* légitime que les autres. (...) *Les fonctions sociales de légitimation ne seraient rien si elles n'apportaient pas aussi un gain psychologique ou moral supplémentaire : avoir le sentiment relatif (i. e. dans la comparaison avec les autres) que l'on est « plus heureux », que l'on est dans le « bon », dans le « beau », dans le « vrai » et que l'on mène « une vie plus digne d'être vécue » que celle des autres (souligné par l'auteur, Lahire, 2004 : 671).*

La sélection de la clientèle par le promoteur Z, en partie sur des critères reliés à l'habillement (« *fashion* », « rétro » ou vêtements d'avant-garde et à la mode) ou au niveau « d'ouverture d'esprit » (qui déborde même sur la notion de « *coolness* » dans certains témoignages), illustre la distinction économique et sociale qui s'opère dans la scène UH.

D'autres traits distinctifs illustrent cet état de fait, notamment sur le plan linguistique. Contrairement aux scènes *hip hop* qui naviguent dans une grande variété de langues,

¹⁴⁷ Les sujets interviewés ont été invités à identifier une classe sociale à laquelle ils croyaient appartenir.

¹⁴⁸ Bien que les données statistiques démontrent que plus de la moitié de la communauté haïtienne de Montréal vit dans des conditions économiques précaires (Consulat général de la République d'Haïti à Montréal, 1997), il y a un bassin d'adeptes des scènes *hip hop* qui proviendrait, quant à lui, de milieux de classe moyenne à moyenne élevée.

la scène UH montréalaise n'est pas aussi fragmentée linguistiquement¹⁴⁹. En effet, tandis que les pratiques multilingues des rappeurs montréalais illustrent un désir de remettre en question le modèle de nationalisme unilingue québécois par des stratégies lexicales et syntaxiques mixtes et novatrices, les adeptes de la scène UH s'expriment dans un français québécois et un anglais afro-américain ou canado-américain relativement standard, et ce, bien que majoritairement francophones. Il n'est d'ailleurs pas rare, même entre francophones, d'entendre en club une alternance de codes de l'anglais et du français (*code-switching*) avoir lieu parfois au sein d'une même phrase :

« Tsé j'veux dire il y a pas de... *There's no thinking about [...]*. Il y a pas de *showing off*, ya pas de... c'est pas comme les places de *b-boy*. Les places de *b-boys* il y a beaucoup de *show off* parce que c'est comme... ça que l'essence a été créé. Tu vois ce que je veux dire? Parce que l'essence de *house* c'est pas une essence de *show off*, c'est une essence de *feeling*, c'est une essence de... : "*you know what? Let just the music penetrate me and let me live, do it*", tu comprends? » (K, danseuse, entretien semi-directif)

La maîtrise et l'utilisation de ces deux langues témoignent de la socialisation hybride des acteurs de la scène *house* et de leur désir de s'afficher explicitement ouverts aux niches francophone et anglophone, étouffant du même coup les tensions dynamiques et perpétuelles qui divisent généralement les Montréalais. Cela a pour effet de créer une délimitation claire avec les classes sociales plus défavorisées et nettement plus francophones.

Autre élément divergeant : l'implication politique. En effet, les *househeads* sont assez frileux sur les questions d'engagement politique comparativement aux adeptes de soirées *hip hop* :

« Je la sens pas [la dimension activiste]. Pour moi, c'est comme deux mondes à part... C'est sûr que pour moi, n'importe laquelle quête spirituelle *is going against the brain*, quelque part. So... C'est pas comme si c'est du monde qui sont *concerned about... the global warming or concerned about* les OGMs. C'est pas un truc que j'entends. *It's not really a place for it and in a way I'm happy about it. When I go dancing, I just wanna be dancing, I wanna be feeling with emotions...* tsé je suis pas

¹⁴⁹ Dans son étude sociolinguistique de la communauté *hip hop* montréalaise (2008), Mela Sarkar affirme que les membres montrent une grande aisance à mélanger plusieurs influences linguistiques, empruntant à de nombreuses langues telles que le créole haïtien et jamaïcain, le français québécois, l'anglais standard et afro-américain, le créole jamaïcain/trinidadien, l'espagnol, l'arabe et le yiddish. Voir aussi l'étude de LeBlanc *et al.* (2007) sur le hip-hop francophone à Montréal.

là pour déconstruire l'ALÉNA ou l'OMC ou je sais pas quoi, tsé? (...) C'est pas du monde, d'après moi, *that really care about that stuff*. C'est pas du monde qui se remet en question de leur mode de vie, pis de leur "SUV" ... Le tiers monde c'est dans le tiers-monde, pis c'est ça. » (R, danseur, entretien préparatoire Mtl)

« Bon, on a un Président aux États-Unis qui est Noir maintenant, j'veux dire euh... l'égalité sociale, bon est pas tout à fait là mais disons qu'on est moins dans une période où on se bat pour les droits civiques donc... la musique change, les messages changent aussi. » (Q, DJ, entretien semi-directif)

« Dans le fond ce que tu pourrais dire c'est que le *house* c'est plus spirituel pis le *old school hip hop* c'est plus politique. » (Z, Promoteur, entretien semi-directif)

Une réalité qui découlerait notamment de leur situation financière plus confortable, de leur insertion professionnelle moins truffée d'obstacles et de conditions sociales plus enviables à plusieurs égards.

5.3. Conclusion : une scène urbaine qui transforme, enracine et sociabilise les adeptes

Tous les sujets interrogés, sans exception, font référence aux origines mythiques des scènes de New York et Chicago dans leurs discours et notamment à l'histoire des grands clubs *underground* de l'époque, tels que le *Paradise Garage* et le *Warehouse*. La majorité n'a évidemment pas assisté aux soirées endiablées de ces établissements des années 70 et 80, mais tous s'accordent pour dire qu'ils perpétuent cet héritage ou, du moins, qu'ils s'y sentent affiliés.

Au début des années 2000, le journaliste du *Village Voice*, Simon Reynolds, décrit l'ambiance des soirées newyorkaises :

It's obsessed with roots, origins, and all things "old school". Reinvoking the "original principles" of the New York dance underground, nights (...) appeal both to disenchanted veterans of the original scene and to neophytes who feel the romance of a lost golden age they never actually lived through. With clubbing tourists coming from all of the world to experience "the real thing" as a sort of time-travel simulacrum, New York's 70's style dance underground has become a veritable heritage industry similar to jazz in New Orleans... what exactly is the allure of this period? "It's that whole mythic aura thing", says Hill. "None of these people went to the Loft in the 70s or the Garage in the 80s [two famous house clubs] so the spell can't be broken. It's like some mad idyllic party

that they can't ever have attended". (Reynolds cité dans Sommer, 2001 : 9)

Le récit idéalisé des lieux d'émergence du *house* a été largement diffusé par des documentaires américains et britanniques¹⁵⁰, consacrant la scène *underground-house* au rang des grandes merveilles (méconnues) du monde. Ces documents d'archives contribuent à la cristallisation des récits narratifs héroïques des pionniers et à l'activation d'un mythe fondateur à partir duquel les adeptes d'aujourd'hui revendiquent une filiation :

« Bon, ça me fait drôle de voir : "Wow. Le même gars qui est là, qui a connu tous ces gens là dans les années 70, c'est le gars qui veille sur moi, qui me trouve des *bookings* à New York." C'est quand même assez exceptionnel. » (Q, DJ, entretien semi-directif)

« Un *househead*, c'est quelqu'un qui officiellement, vit à travers la *house*. Il se lève le matin, c'est de la *house* qui joue dans la maison. Dans l'auto : la *house*. Dans ton *ipod* : la *house*. Il fait de la « popotte », il écoute de la *house*. Il s'en va à New York, il va à Toronto, il va voyager, il va dans les festivals. Il va écouter les *podcasts*. Ils vont aller encourager quand un vieux DJ, tsé, les *Timmy Regisford* et les *Louie Vega* [DJs newyorkais reconnus] pis ils sont super énervés, ils sont... ils ont les yeux là...! Ils connaissent aussi les *tracks*. C'est ça un *househead*. » (W, promoteur, entretien semi-directif)

Pour les adeptes, la diffusion de cette histoire exprime une quête de mémoire et d'authenticité et le besoin d'enraciner historiquement leur trajectoire personnelle. Bien que la réalité de la scène UH de Montréal soit distincte de celle d'origine newyorkaise, notamment par le fait qu'il n'y ait pas la même proportion d'homosexuels dans les soirées, les participants se réapproprient les associations émotives des événements marquants et chansons célèbres de New York et Chicago et y rattachent une subjectivité expérientielle et collective nouvelle. Cette construction inédite concilie leur situation sociale et culturelle présente avec une histoire, un héritage et des mémoires, perçus et ressentis comme les leurs :

« 126. Méralie – **Qu'est-ce que ça te fait ressentir de les voir en vrai à ce moment là?**

127. J - Ce que je ressens surtout peut-être, c'est vraiment de voir... il y a un peu une notion d'héritage. Parce que [*Louie*] *Vega*, il a 45-50 ans maintenant, il a tout connu de l'histoire de New York et de... Ça fait aussi comme une « transmission

¹⁵⁰ Les documentaires *Maestro*, *Pump up the volume*, *Paris is burning*, et *Back in the house* se retrouvent en tête de liste (Terrell, consulté le 11 février 2013). Voir aussi le documentaire légendaire de la chercheuse Sally Sommer *Check Your Body at the Door*, fruit d'une collaboration de plus de 30 ans avec les danseurs de la scène *underground-house* de New York.

de flambeau » de voir ces mecs là, *Vega* qui fait vraiment un *mix* hommage à tout ça, tu vois. De vraiment commencer avec des trucs vraiment très 70-80 pour jouer peut-être finalement qu'une petite heure de *house* sur les 4.

128. Méralie – Cette transmission de flambeau... est-ce que tu es intégré dans cette transmission de flambeau?

129. J - Non mais c'est peut-être pas vraiment de « transmission de flambeau » mais dans le sens... de... enfin si, parce que c'est ça. C'était peut-être le *Paradise Garage* avant, tu vois? (...) Héritage dans ce sens là, qui fait vraiment l'impression de participer à une soirée vraiment ultra sélect et *hype* de New York. Pas *hype*, c'est pas ultra sélect... c'est vraiment la soirée de *house* quelque part dans l'héritage de ça parce que, ces gens là, eux ils étaient fans de *Larry Levan*¹⁵¹, ils ont appris à mixer avec lui et tout ça tu vois? Un héritage dans ce sens là, que lui a appris à mixer et moi j'ai beaucoup appris en écoutant et moi je mixe aujourd'hui. C'est peut-être plus une filiation musicale qu'un héritage. » (J, DJ, entretien d'explicitation)

Comme le lecteur a pu le constater dans les résultats d'entretiens d'explicitation, cette « filiation musicale » n'est pas seulement théorique, elle se métabolise directement par le corps, en empruntant toutes les couches de vécus et les canaux sensoriels de l'expérience corporelle. Elle touche aux pensées, aux émotions, aux actions, aux mouvements et aux sensations internes du corps avant d'être conceptualisée en termes de valeurs, d'appartenances, de compétences, d'identité, de spiritualité : de « *vibe* ». Afin de mettre en œuvre cette expérience de la « *vibe* », les adeptes créent des événements et des espaces de solidarité, de transmission et de communion où l'expérience corporelle et spirituelle de la musique *house* est ressentie, partagée et valorisée collectivement. Ces soirées communales mettent à l'avant-plan la perception sensorielle de la musique et le rythme en tant qu'agent liant, laissant ainsi émerger une forme culturelle expressive nouvelle s'inspirant directement du patrimoine culturel et historique africain, afro-américain et afro-caribéen. Selon les pratiques et discours des adeptes interviewés d'origine haïtienne et appartenant à la *collective black*, la réalité tangible de l'expérience de la « *vibe* » permet d'organiser les référents afro-américain, haïtien et noir en un ensemble cohérent. D'après mes analyses, cette entité

¹⁵¹ Larry Levan est considéré comme l'un des plus grands DJs américain des années 70-80. Il est entre autres reconnu pour sa résidence de plus d'une décennie au club de nuit *Paradise Garage* (New York), prototype de club qui fait figure de modèle aujourd'hui. Levan est un des premiers DJs à avoir expérimenté avec des boîtes à rythmes et des synthétiseurs dans ses productions et sessions *live*. Il a notamment contribué à définir le son post-disco électronique qui présageait l'émergence de la *house music*.

culturelle inédite, qu'est la scène UH, se présente comme une immense courtepointe symbolique, résultat synthétique des multiples héritages qui constituent l'identité singulière et collective de ces Québécois noirs d'origine haïtienne. Le mythe fondateur de la scène, qui a toujours célébré les marginalités sexuelles et ethniques de ses membres, se présente alors comme une fondation sur laquelle les adeptes construisent une forte identification. Cette histoire mythique de la scène confère aux adeptes, qui s'identifient à une ou à plusieurs minorités, une légitimité et une reconnaissance au sein du groupe.

De leur côté, bien qu'ils aient développé une identification à la scène UH assez forte pour dépasser les barrières ethniques et de couleur, les adeptes qui n'appartiennent pas à la *collective black* et qui ne détiennent pas le capital social « communautaire » (réseautage, contacts, etc.) ont, dans plusieurs cas, de la difficulté à gravir les échelons de l'organisation et à participer à l'essor de la scène. Pourtant, l'analyse de leurs discours et de leurs pratiques démontrent que ces adeptes ressentent, de manière concrète, une « filiation musicale » avec la scène UH. En effet, en plus d'incarner les valeurs communautaires et démocratiques de la scène, notamment par le trait formel de l'appel-réponse (antiphonie), ils maîtrisent de manière appropriée le capital subculturel de celle-ci : les signifiants corporels, les règles de sociabilité, les détails de l'histoire de la scène, le répertoire musical, etc. Et, tout comme les adeptes noirs et d'origine haïtienne, ils partagent en majorité la même distance critique face à la culture *hip hop* (surtout commerciale) et construisent en grande partie leur sentiment d'appartenance à la scène UH dans un rapport oppositionnel à celui de l'espace culturel dominant (*mainstream*).

En plus de ces derniers traits partagés, tous les adeptes de la scène interviewés ont trois autres traits fondamentaux en commun : ils proviennent de classes moyenne et moyenne élevée, se considèrent généralement peu politisés¹⁵² (dans leurs discours comme dans leurs pratiques) et utilisent le français québécois ou l'anglais afro-américain ou canado-américain standard couramment dans leurs conversations. Bref,

¹⁵² À l'exception d'un *househead* interviewé et très impliqué politiquement dans sa vie professionnelle et personnelle.

les deux groupes d'adeptes présentés au départ, soient les adeptes d'origine haïtienne ou appartenant à la *collective black* et tous les autres, apparaissent finalement étonnamment semblables. À ce sujet, les travaux de Maryse Potvin sur les jeunes québécois d'origine haïtienne dressent un constat éclairant :

(...) [les jeunes d'origine haïtienne] appartiennent culturellement à la société québécoise et ne se distinguent pas des autres jeunes québécois en termes de scolarité, d'aspirations et de participation à une culture de masse et de consommation. Toutefois, leur expérience sociale se construit "par et autour du racisme" et de déterminismes sociaux, qui résultent d'un parcours d'immigration qu'ils n'ont pas effectué et qui interfèrent sur leur participation égalitaire et la construction de leur individualité. Ils ressentent le racisme avec acuité en raison de leur fort sentiment d'appartenance à la société québécoise, et non pas l'inverse. (Potvin, 2008 : 110)

Toutefois, le cas des adeptes d'origine haïtienne qui évoluent dans la scène UH se distingue du portrait généralement démontré dans la littérature sur les immigrants de 2^e génération. D'une part, bénéficiant de conditions sociales et économiques généralement plus favorables que leurs confrères et consoeurs d'origine haïtienne, conditions découlant en partie de leur parcours professionnel et académique et du milieu dans lequel ils ont grandi, les adeptes d'origine haïtienne de la scène UH sont dans une situation bien plus avantageuse. Grâce à ces conditions, ils sont en mesure de rassembler leur force, de se doter de ressources, de se construire des réseaux et de se positionner favorablement pour revendiquer une reconnaissance sociale et afin de négocier leur place dans l'industrie compétitive des événements en clubs de nuit, par exemple. D'autre part, contrairement à leurs confrères et consoeurs noirs et haïtiens de milieux socio-économiques moins enviables, ces adeptes souhaitent se constituer comme acteurs en dehors des seules bases de leur expérience commune du racisme, d'un « conflit¹⁵³ », en cherchant à se positionner en tant qu'acteurs économiques, délimitant ainsi une frontière claire avec la réalité « ghettoïsée » et stigmatisée à laquelle les médias tentent souvent de les associer. De cette façon, ils résistent à leur marginalisation en établissant un rapport de force.

¹⁵³ Selon Potvin, ce « conflit » serait caractérisé par une « tension entre leur exclusion sociale et leur intégration culturelle » (Potvin, 1997 : 79).

Toutefois, et c'est ici que le bât blesse, en se constituant sur un mode racial et ethnique, même s'il est « solidaire », les adeptes d'origine haïtienne interviewés semblent se confiner dans des identités qui restreignent leur liberté et accentuent certains préjugés. En plus, leurs pratiques « exclusives », qui discriminent positivement (et souvent implicitement) certains d'entre eux, induisent l'idée erronée que la scène UH est emblématique et constitutive d'une « essence » noire. Bien que les formations culturelles vernaculaires noires apparaissent souvent comme l'expression intuitive d'une « essence raciale », elles constituent, en réalité,

un acquis historique élémentaire, issu d'un ensemble d'expressions culturelles et politiques qui porte sur le monde un regard critique, du point de vue de sa transformation émancipatrice. (Gilroy, 2010 : 67)

C'est dire que c'est précisément le caractère ouvertement « hybride » – marqué à la fois par la modernité, l'occidentalité, la terreur indicible de l'esclavage, le patrimoine culturel africain et ses innombrables déclinaisons, l'urbanité et la québécoïté – qui constitue la force, l'innovation et la richesse inouïe de la formation culturelle expressive qu'est la scène UH de Montréal. Toutefois, plutôt que de confiner une certaine catégorie d'adeptes à des rôles de second plan sur les bases d'une « différenciation raciale », la scène *underground-house* pourrait participer d'un réel dialogue interculturel qui contribuerait à son essor, favorisant ainsi la production et la reproduction d'autres formations culturelles de cette qualité. Bien au-delà de son aspect divertissant et ludique, la scène *underground-house* est le vestige d'une longue tradition de rassemblements régis par la musique, et longtemps interdits sous le système esclavagiste. Ces espaces de communion ont contribué au

développement des luttes des Noirs, en transmettant des informations, en structurant les consciences, en éprouvant ou déployant les formes de subjectivité nécessaires à la puissance d'agir (*agency*) politique, qu'elle soit individuelle ou collective, de défense ou de transformation. (Gilroy, 2010 : 63)

En plus, ces lieux ont donné naissance à de véritables « oasis de l'improvisation » (Agard, 2011 : 144) et de l'expression libre, particulièrement en milieu urbain. La scène *underground-house* porte selon moi un message important et fort, celui de l'espoir de créer un ordre alternatif, une communauté de besoins et de solidarité qui puisse combler tous et chacun, dans l'accueil, l'échange et le partage à travers la création et la musique. Un lieu ouvert, démocratique et communal où l'expression du

corps et la créativité sont érigées au rang de « valeurs sacrées ». Surtout, la formation culturelle et philosophique vernaculaire que représente la scène *underground-house* demeure un espace propice à la constitution de sociabilités et de solidarités nouvelles, offrant une opportunité de promiscuité dans un univers social urbain largement perçu comme anonyme et déshumanisé. Les soirées *underground-house* sont autant d'occasions pour des groupes ou des individus marginalisés de présenter au monde leur vision d'une société plus juste, inclusive et libre.

CONCLUSION

Jack is the one who gives you the power to Jack your body!
(...)
*Jack is the one that can bring nations and nations
of all Jackers together under one house!*
*You may be black, you may be white, you may be Jew or Gentile.
It don't make a difference in our house. And this is fresh!*
(Chuck Roberts, *spoken word* récité à Chicago, 1987)¹⁵⁴

Au terme de ce mémoire, l'expérience de la *vibe*, telle que ressentie, mise en acte et conceptualisée par les adeptes de la scène UH interviewés, semble s'être considérablement éclaircie. La démarche qui consistait à décrire finement l'expérience vécue des adeptes a été concluante dans la mesure où elle a su démontrer que la *vibe* constituait la clé de voûte maintenant la cohésion entre les représentations, les croyances et les activités du corps (pensées, actions, émotions, sensations) des acteurs participant à ces événements communaux.

Cette analyse a, en premier lieu, démontré que l'expérience de la *vibe* se vivait de manière différente pour chacun des groupes de protagonistes, – promoteurs, DJs et danseurs –, bien qu'ils l'appréhendent tous d'abord et avant tout par le corps. Du point de vue des promoteurs, la *vibe* est une expérience qui s'appuie sur plusieurs éléments de base. Concrètement, le promoteur organise et planifie méticuleusement ses soirées tel un chef d'orchestre en s'assurant, d'une part, de choisir un DJ et des participants qui incarnent les valeurs et les sensibilités de la scène UH (opposés en partie à la « culture *hip hop* » commerciale) dans leur manière de ressentir corporellement la musique, de maîtriser et de transmettre les références esthétiques,

¹⁵⁴ Une première apparition de ce *spoken word* se trouve dans le morceau « *Our House* » de Rhythm Control (1987). Il réapparaît ensuite en 1988 dans le *remix* de « *Can You Feel It ?* » de Mr. Fingers (Larry Heard). Cette pièce de Larry Heard est rapidement devenue un morceau séminale du courant *deep house* et le demeure toujours pour une majorité d'adeptes, comme en attestent les nombreuses références à ce morceau par mes informateurs. Il est à noter qu'une version précédente de « *Can You Feel It ?* » de Mr. Fingers contenait un extrait du discours « *I Have a Dream* » de Martin Luther King. Par l'intermédiaire du *remix*, le texte de Roberts est ainsi en quelque sorte situé en continuité avec le prêche du Docteur King. Voir la version complète du texte de Chuck Roberts à l'**Annexe 3**.

historiques et philosophiques du groupe. D'autre part, le promoteur agit à titre de médiateur, à la fois entre les multiples acteurs impliqués dans la mise en œuvre des soirées (DJs, danseurs, promoteurs) ; entre les adeptes implicitement et explicitement sélectionnés ; et, enfin, entre les différentes scènes appartenant à la grande diaspora *house* américaine et internationale. C'est un rôle qui exige d'être à la fois dévoué à la promotion d'un « mode de vie *underground* », enraciné dans une valorisation de la perception sensorielle de la musique, et mu par des intérêts commerciaux visant l'expansion de la scène et son propre positionnement à titre d'acteur économique influent. En plus, mes analyses ont démontré que les promoteurs de la scène UH jouent un rôle actif dans la préservation de l'« exclusivité » de la formation culturelle expressive, qu'est la scène UH, aux mains des adeptes principalement d'origine haïtienne (ou s'associant à la *collective black*). En effet, en sélectionnant plus ou moins implicitement des DJs, collaborateurs ou participants provenant de groupes racisés, ethnicisés ou du réseau « communautaire » des Québécois de parents haïtiens, les promoteurs contribuent à la perpétuation de préjugés ethniques et raciaux qui diffusent à leur tour l'idée que la scène UH est constitutive d'une « essence noire ». En plus de confiner ces adeptes à des identités racisées et ethnicisées qui restreignent leur liberté en tant qu'artiste et acteur économique, ces positions essentialistes exclues *de facto* certains *househeads* cherchant à progresser dans la hiérarchie et à contribuer à l'essor de la scène en participant à perpétuer les valeurs et les sensibilités de celle-ci. Le désir de préserver l'« exclusivité » de la scène UH est constitutif de l'expérience de la *vibe* chez une majorité de promoteurs d'origine haïtienne interviewés.

Chez les danseurs, l'expérience de la *vibe* est une expertise travaillée et le résultat d'un raffinement progressif de l'acuité kinesthésique du corps au contact de la musique. La mise en acte de la *vibe* se déploie principalement lors de performances improvisées au cœur du cercle de danse (*cypher*), au contact des autres danseurs expérimentés et en dialogue constant avec le DJ qui doit présenter une sélection musicale enlevante et posant de plus en plus de défis. Afin de ressentir la *vibe* avec acuité et intensité, de nombreux ingrédients doivent être réunis et c'est pourquoi les danseurs accordent une attention primordiale à la disposition de la salle, à l'espace alloué à la piste de danse, à la sélection musicale du DJ ainsi qu'à sa capacité à monter

graduellement l'énergie communale de la foule. Les danseurs agissent à titre de catalyseurs pour la foule en investissant la piste de danse d'une énergie puissante, diffusée par un corps en mouvement répondant avec précision et virtuosité aux stimuli rythmiques, mélodiques et visuels de l'environnement du club. Une énergie perçue comme rassembleuse mais surtout spirituelle aux yeux des *househeads* qui nourrissent leur propre plaisir corporel et mystique par ces performances dansées. Au même titre que les promoteurs, les danseurs d'origine haïtienne sont aussi confrontés aux idées essentialistes véhiculées dans la scène. Certains adeptes (d'origine haïtienne ou non) les contestent de manière véhémement tandis que d'autres se les approprient afin de légitimer leur statut ascendant au sein de l'organisation. Ainsi, pour une quantité de danseurs, leur identité racisée et ethnicisée est constitutive de leur expérience de la *vibe*.

Du côté des DJs, la *vibe* qu'ils tentent de mettre en place lors d'une soirée ne peut prendre forme sans l'apport de la foule de danseurs et de leurs réactions subtiles et démonstratives face aux appels musicaux lancés. En ce sens, les danseurs sont des ressources inestimables pour le DJ et de véritables baromètres sur lesquels ces derniers peuvent s'appuyer afin de s'assurer que leur choix musical est approprié. Si le promoteur est le chef d'orchestre, le DJ est sans conteste celui qui maîtrise l'instrument musical. Toutefois, contrairement aux scènes dansantes plus commerciales, dans la scène UH, le DJ est surtout jugé sur son expertise à titre de mélomane, sur son répertoire musical plutôt que sur ses habiletés techniques à jouer sur les surfaces de contrôle et les platines. Aussi, le DJ travaille à constamment enrichir la relation de réciprocité et de confiance qu'il entretient, grâce à la pratique de l'appel-réponse (antiphonie), avec les danseurs qui s'évertuent sur la piste de danse ou à l'intérieur des *cyphers*. Les principaux savoir-faire mis de l'avant par les DJs interviewés sont la mémorisation auditive, la sensibilité musicale et le maintien constant du lien avec la foule par l'entremise du regard. Encore une fois, les pôles « noir » et « haïtien » sont mis de l'avant afin de faire sens de l'expérience de la *vibe* pour certains DJs interviewés dans la scène.

En deuxième lieu, en plus de souligner les trajectoires identitaires singulières présentes au sein de l'organisation, ce mémoire a permis de mettre en lumière l'étonnante homogénéité des adeptes de la scène UH en termes de valeurs sociales, de conventions esthétiques, politiques et philosophiques, et de désir d'enracinement historique. Cette conjoncture serait en partie dû au fait qu'une majorité d'entre eux proviennent sensiblement de mêmes milieux socio-économiques, sont largement scolarisés, partagent les mêmes référents culturels québécois et les mêmes désirs de participation à une culture de masse et de consommation. Ces éléments sont caractéristiques d'une appartenance à une catégorie sociale moyenne à élevée et traduisent les attitudes, les comportements et les représentations d'acteurs s'inscrivant dans le procès d'individuation propre à la modernité québécoise (Potvin, 1997 : 78). À notre connaissance, notre étude est une des rares (sinon la seule) à s'être intéressée aux nouveaux espaces de solidarité et d'expression individuelle et collective balisant l'expérience des Québécois de parents haïtiens issus de cette classe sociale. En plus, ce mémoire a su mettre en évidence les avantages de la réappropriation d'une formation culturelle expressive liée à l'héritage culturel et historique noir et ce, sans tomber dans le piège essentialiste.

Enfin, cette étude a permis de souligner la richesse inouïe de la complémentarité des données issues à la fois de l'observation participante, des entretiens de type semi-directif et de la méthode de l'entretien d'explicitation afin de saisir un phénomène socio-culturel. En présentant une telle variété de données, ce mémoire propose une réflexion critique sur les techniques de production de données traditionnellement employées en sciences sociales et leur incapacité à interroger directement et systématiquement les aspects fondamentaux de l'expérience somatique. Dans un même souffle, par le dévoilement d'un travail rigoureux de collecte et d'analyse, je souhaite surpasser les préjugés généralement véhiculés autour des méthodologies d'inspiration phénoménologique. En effet, je crois avoir démontré, notamment avec la méthode de l'entretien d'explicitation et de l'observation participante (active et périphérique), qu'il est possible de cerner méthodiquement et scientifiquement l'expérience et la pratique effective des individus dans le contexte des scènes culturelles expressives. En optant pour une démarche ethnographique immersive et

une méthode d'entretien qui tienne compte du point de vue en première personne, je m'inscris en faveur, d'une part, de l'utilisation du corps du chercheur comme outil d'investigation et de vecteur de connaissance et, d'autre part, de l'introspection comme source de données riche et fiable. À partir de là, mon souhait est que cette démarche puisse être appliquée dans d'autres contextes afin de valider sa légitimité, son efficacité et sa polyvalence.

BIBLIOGRAPHIE

- Adler, P. A. and P. Adler (1987). *Membership roles in field research*. Newbury Park, California, Sage Publications.
- Agard, O. (2011) "Contributions juives à l'ethnographie urbaine : Simmel, Kracauer et l'École de Chicago." *Revue germanique internationale [En ligne]*.
- Ambrosi, S. (2005). *Identité ethnique et identité érotique : le cas de lesbiennes d'origine haïtienne*. Maîtrise, Université de Montréal.
- Andrieu, B. (2006). *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*. Paris, CNRS.
- Andrieu, B. (2011). *Le corps du chercheur: une méthodologie immersive*, Presses universitaires de Nancy.
- Arborio, A.-M. and P. Fournier (2010). *L'observation directe: L'enquête et ses méthodes*, Armand Colin.
- Banfield, W. C. (1999). "Some Aesthetic Suggestions for a Working Theory of the 'Undeniable Groove': How do we speak about Black Rhythm, Setting Text, and Composition?" *This is How We Flow: Rhythm in Black Cultures*. A. M. Nelson, University of South Carolina Press.
- Bastide, R. (1997 [1975]). *Le sacré sauvage. Le sacré sauvage et autres essais*. Paris, Stock: 211-225.
- Bastien, S. (2007). "Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales." *Recherches qualitatives* 27(1): 127-140.
- Bennett, A. (1999). "Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste." *Sociology* 33(3): 599-617.
- Blais, M. and S. Martineau (2006). "L'analyse inductive générale: description d'une démarche visant à donner un sens à des données brutes." *Recherches qualitatives* 26(2): 1-18.
- Boltanski, L. (1971). "Les usages sociaux du corps." *Annales. Histoire, Sciences sociales* 26(1): 205-233.
- Bonilla-Silva, E., T. A. Forman, A. E. Lewis and D. G. Embrick (2003). "It wasn't me: How will race and racism work in 21st century America." *Research in political sociology* 12(1): 111-134.
- Bose, M. (2005). "Difference and exclusion at work in the club culture economy." *International Journal of Cultural Studies* 8(4): 427-444.

- Bourdieu, P. (1978). "Sur l'objectivation participante. Réponse à quelques objections." *Actes de la recherche en sciences sociales* **23**(septembre): 67-69.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1997). *Méditations pascaliennes*. Paris, Seuil.
- Bourdieu, P. and L. Wacquant (1992). Réponses. *La pratique de l'anthropologie réflexive*, Seuil.
- Bourgois, P. (2002). "Ethnography's troubles and the reproduction of academic habitus." *International Journal of Qualitative Studies in Education* **15**(4): 417-420.
- Boutin, G. (1997). *L'entretien de recherche qualitatif*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.
- Browning, B. (1995). *Samba: Resistance in motion*, Indiana University Press.
- Buchholz, L. (2006). "Bringing the body back into theory and methodology." *Theory and society* **35**(4): 481-490.
- Buckland, T. (1999). *Dance in the field: theory, methods and issues in dance ethnography*, Palgrave Macmillan.
- Butler, J. (1991). Imitation and Gender Insubordination. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. D. Fuss, Routledge: 13-31.
- Cantor, L. and S. A. Floyd (1997). "The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States." *American Historical Review* **102**(2).
- Cazemajou, A. (2010). *Le travail de yoga en cours de danse contemporaine. Analyse anthropologique de l'expérience corporelle*, Université Blaise Pascal-Clermont-Ferrand II. Thèse de Doctorat.
- Chapoulie, J.-M. (2000). "Le travail de terrain, l'observation des actions et des interactions, et la sociologie." *Sociétés contemporaines* **40**(1): 5-27.
- Chernoff, J. M. (1979). *African rhythm and African sensibility: Aesthetics and social action in African musical idioms*, University of Chicago Press Chicago.
- Consulat général de la République d'Haïti à Montréal. (1997) *Rapport sur la délinquance dans la communauté haïtienne de Montréal*. Montréal.
- Cowan, J. K. (1990). *Dance and the body politic in northern Greece*, Princeton University Press.
- Cowie, J. (2010). *Stayin' alive : the 1970s and the last days of the working class*, The New Press.
- Csordas, T. J. (1990). "Embodiment as a Paradigm for Anthropology." *Ethos* **18**(1): 5-47.

- Csordas, T. J. (1993). "Somatic modes of attention." *Cultural anthropology* 8(2): 135-156.
- Currid, B. (1995). "We Are Family": House Music and Queer Performativity. *Cruising the Performative: Interventions into the Representation of Ethnicity, Nationality, and Sexuality*. S.-E. Case and P. Brett: 165-196.
- d'Allondans, T. G. (2002). *Rites de passage, rites d'initiation. Lecture d'Arnold Van Gennep*.
- David Jackson, J. (2001). "Improvisation in African-American Vernacular Dancing." *Dance Research Journal* 33(2): 40-53.
- Dejean, P. (1978). *Les Haïtiens au Québec*. Montréal, Les Presses de l'Université de Québec.
- Dermers, B. (2010). *Guérir de soi dans la modernité: Le cas de la pratique de la méditation Vipassana*. Maîtrise, Université du Québec à Montréal.
- Doty, A. (1995). *Out in culture: Gay, lesbian, and queer essays on popular culture*, Duke University Press.
- Du Bois, W. E. B. ([1903] 1994). *The Souls of Black Folk*, Gramercy Books.
- Dubet, F. (2007). "Les secondes générations : des immigrés aux minorités". *La deuxième génération issue de l'immigration. Une comparaison France-Québec*. M. Potvin, P. Eid and N. Venel. Montréal, Athéna Éditions.
- Dunham, K. (1950). *Les danses d'Haïti*. Paris, Fasquelle.
- Dyer, R. (1995 [1979]). "In Defense of Disco". *Out in culture: Gay, lesbian, and queer essays on popular culture*. A. Doty. Durham, NC, Duke University Press 407-415.
- Everett, H. (1997). *Le regard sociologique*, Éditions de l'EHESS.
- Faingold, N. (2011). "L'entretien de décryptage : le moment et le geste comme voies d'accès au sens l'explicitation." *Expliciter* (92).
- Faingold, N. (2012). "Le geste, mouvement incarné du sens explicitation " *Expliciter* (96).
- Farnell, B. (1999). "Moving bodies, acting selves." *Annual Review of Anthropology*: 341-373.
- Farnell, B. (2003). "Kinesthetic Sense and Dynamically Embodied Action." *Journal for the Anthropological Study of Human Movement* 12(4): 132-144.
- Feld, S. and C. Keil (1994). *Music grooves : Essays And Dialogues*. Chicago, University of Chicago Press.
- Fikentscher, K. (2000). "You Better Work!" *Underground Dance Music in New York City*, Wesleyan.

- Fogarty, M. (2011 [Consulté le 2 septembre 2013]). "Heritage Highlight : Waacking, (Punking), Recycling, Schooling: Disco Dance on the Move", from <http://www.adad.org.uk/metadot/index.pl?iid=24399&isa=Category>.
- Fortin, S. (2008). *Danse et santé: du corps intime au corps social*, Presses universitaires du Québec.
- Garcia, L.-M. (2013). "Doing Nightlife and EDMC Fieldwork." *Dancecult : Journal of Electronic Dance Music Culture* 5(1): 3-17.
- Gauthier, F. (2004). Rapturous ruptures : The 'instituant' religious experience of rave. *Rave culture and religion*. G. St John. London, Routledge: 65-84.
- Gauthier, F. (2007). *La recomposition du religieux et du politique dans la société du marché. Première étude : Fêtes techno et nouveaux mouvements contestataires*. Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal (UQAM).
- Gerard, M. (2004). Selecting ritual : Djs, dancers and liminality in underground dance music. *Rave culture and religion*. G. St John. London, Routledge: 167-184.
- Gilbert, J. and E. Pearson (1999). *Discographies : Dance, Music, Culture and the Politics of Sound*, Routledge.
- Gilroy, P. ([1993] 2010). *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*. Paris, Éditions Amsterdam.
- Glaser, B. G. and A. L. Strauss (1967). *The discovery of grounded theory : strategies for qualitative research*. Chicago, Aldine Pub. Co.
- Glaser, B. G. and A. L. Strauss (1995, consulté le 21 novembre 2013). "La production de la théorie à partir des données (Traduction française de Jean-Pierre Olivier de Sardan)." *Enquête [En ligne]*_(1).
- Glissant, É. (1981). *Le discours antillais*. Paris, Seuil.
- Goffman, E. (1989). "On fieldwork." *Journal of Contemporary Ethnography* 18(2): 123-132.
- Gore, G., G. Rix-Lièvre, O. Wathelet and A. Cazemajou (2013). Eliciting the Tacit: Interviewing to Understand Bodily Experience. *The Interview : An Ethnographic Approach*. J. Skinner. London, Berg: 127-142.
- Goulding, C., A. Shankar and R. Elliott (2002). "Working weeks, rave weekends: identity fragmentation and the emergence of new communities." *Consumption Markets and Culture* 5(4): 261-284.
- Goulet, J.-G. A. (2011). "Trois manière d'être sur le terrain : une brève histoire des conceptions de l'intersubjectivité." *Anthropologie et Sociétés* 35(3): 107-125.
- Guignon, S. and J. Morrissette (2006). "Quand les acteurs mettent en mots leur expérience." *Recherches qualitatives* 26(2): 19-38.

- Guillemette, F. and J. Luckerhoff (2012). *Méthodologie de la théorisation enracinée : Fondements, procédures et usages*. Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Halloy, A. (2007). Un anthropologue en transe. Du corps comme outils d'investigation ethnographique. *Corps, performance, religion. Etudes anthropologiques offertes à Philippe Jaspers*. P. Petit and J. Noret. Paris, Editions Publibook: 87-115.
- Hazzard-Gordon, K. (1985). "African-American Vernacular Dance: Core Culture and Meaning Operatives." *Journal of Black Studies* 15(4): 427-445.
- Hazzard-Gordon, K. (1990). *Jookin': the rise of social dance formations in African-American culture*, Temple University Press.
- Hazzard-Gordon, K. (1991). "Dancing to Rebalance the Universe : African-American Secular Dance." *Journal of Physical Education, Recreation & Dance* 62(2): 36-48.
- Hazzard-Gordon, K. (1996). Dancing Under The Lash : Sociocultural Disruption, Continuity, and Synthesis. *African Dance, An Artistic, Historical, and Philosophical Inquiry*. K. W. A. (dir.), African World Press: 101-130.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge.
- Howes, D. (2002). *Sensual relations: Engaging the senses in culture and social theory*. University of Michigan Press.
- Jackson, M. (1989). *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Enquiry*. Bloomington, Indiana University Press.
- Jodelet, D. (1984). « Représentations sociales : phénomènes, concept et théorie », dans Moscovici, Serge (dir.). *Psychologie sociale*, Paris, PUF, p. 357-378.
- Jodelet, D. (1991). *Les représentations sociales*, Paris, PUF.
- Kaufmann, J.-C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris, Nathan.
- Labelle, M. (2006). "Un lexique du racisme: étude sur les définitions opérationnelles relatives au racisme et aux phénomènes connexes." *Observatoire international sur le racisme et les discriminations. Centre de recherche sur l'immigration, l'ethnicité et la citoyenneté (CRIEC)*.
- Lahire, B. (2004). *La culture des individus : dissonances culturelles et distinction de soi*, Éditions La découverte.
- Landau, J. (2004). The flesh of raving : Merleau-Ponty and the 'experience' of Ecstasy. *Rave culture and religion*. G. St John. London, Routledge: 107-124.
- Lapassade, G. (1991). *L'ethnosociologie*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Lawrence, T. (2004). *Love Saves the Day: A History of American Dance Music Culture, 1970-1979*, Duke University Press.

- LeBlanc, M.-N., A. Boudreault-Fournier and G. Djerrahian (2007). "Les jeunes et la marginalisation à Montréal: la culture hip-hop francophone et les enjeux de l'intégration." *Diversité urbaine* 7(1): 9-29.
- Lévy, J., M. Therrien and M. Labelle (1994). "Le discours des leaders d'associations ethniques de la région de Montréal." *Revue européenne de migrations internationales*: 119-147.
- Luckerhoff, J. and F. Guillemette (2012). *Méthodologie de la théorisation enracinée : Fondements, procédure et usages*, Presses de l'Université du Québec.
- Maffesoli, M. (1988). *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans la société de masse*. Paris, Librairie des Méridiens.
- Malbon, B. (1999). *Dancing, Ecstasy and Vitality*, London: Routledge.
- Malinowski, B. ([1922] 1963). *Les Argonautes du Pacifique occidental*. Paris, Gallimard.
- Martel, F. (2011). *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture des médias*, Éditions Flammarion.
- Martin, O. (2006). Incorporation. *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*. B. Andrieu, CNRS.
- Matthews, J. C. (1998). "Somatic Knowing and Education." *The Educational Forum* 62(3): 236-242.
- Maurel, M. (2009). "L'entretien d'explicitation, exemples et applications." *Expliciter* (80): 1-17.
- McLeod, K. (2001). "Genres, subgenres, sub-subgenres and more: Musical and social differentiation within electronic/dance music communities." *Journal of Popular Music Studies* 13(1): 59-75.
- Ménard, G. (1999). *Petit traité de la vraie religion : à l'usage de ceux et celles qui souhaitent comprendre un peu mieux le vingt et unième siècle*. Montréal, Liber.
- Merleau-Ponty, M. ([1945] 1976). *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- Nelson, A. M. (1999). *This is How We Flow: Rhythm in Black Cultures*, University of South Carolina Press.
- Ness, S. A. (1996). Dancing in the field: notes from memory. *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. S. Foster, Routledge: 129-154.
- Nietzsche, F. (1966). *Généalogie de la morale*, Gallimard.
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the dance: contact improvisation and American culture*, University of Wisconsin Press.

- O'Grady, A. (2013). "Interrupting Flow : Researching Play, Performance and Immersion in Festival Scenes." *Dancecult : Journal of Electronic Dance Music Culture* 5(1): 18-38.
- Olivier de Sardan, J.-P. (1995a). "La politique du terrain." *Enquête [En ligne]*(1).
- Olivier de Sardan, J.-P. (1995b). "La violence faite aux données. Autour de quelques figures de la sur-interprétation en anthropologie." *Enquête [En ligne]*(3).
- Olivier de Sardan, J.-P. (2008). *La rigueur du qualitatif: Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*. Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant.
- Olivier, M. (2006). Incorporation. *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*. B. Andrieu. Paris, CNRS.
- Perreault, M., G. Bibeau and K. Das (2003). *La gang: une chimère à apprivoiser: marginalité et transnationalité chez les jeunes Québécois d'origine afro-antillaise*. Montréal, Boréal.
- Perrin, J. (2006). *Les corporéités dispersives du champ chorégraphique: Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche*. Actes du colloque international Projections : Des organes hors du corps Paris, .
- Pharo, P. (1985). "Problèmes empiriques de la sociologie compréhensive." *Revue française de sociologie* 26(1): 120-149.
- Piaget, J. (1974). *La prise de conscience*, Presses universitaires de France.
- Piette, A. (1996). *Ethnographie de l'action. L'observation des détails*, Métailié.
- Potter, C. (2008). "Sense of Motion, Senses of Self: Becoming a Dancer." *Ethnos* 73(4): 444-465.
- Potvin, M. (1997). "Les jeunes de la deuxième génération haïtienne au Québec: entre la communauté «réelle» et la communauté «représentée»." *Sociologie et sociétés* 29(2): 77-101.
- Potvin, M. (2007). "Blackness, haïtianité et québécoïté: modalités de participation et d'appartenance chez la deuxième génération d'origine haïtienne au Québec." *La 2e génération issue de l'immigration. Une comparaison France-Québec*: 137-170.
- Potvin, M. (2008). "Les expériences des canadiens de la deuxième génération Les expériences des canadiens de la deuxième génération " *Diversité Canadienne* 6(2): 109-113.
- Retsikas, K. (2008). Knowledge from the body: fieldwork, power, and the acquisition of a new self. *Knowing how to know: fieldwork and the ethnographic present*. N. Halstead, E. Hirsch and J. Okely, Berghahn Books: 110-129.
- Reynolds, S. (1999). *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*, Routledge.

- Rietveld, H. (1997). The house sound of Chicago. *The clubcultures reader : readings in popular cultural studies*. S. Redhead, D. Wynne and J. O'connor, Blackwell Publishers: 106-117.
- Rietveld, H. C. (1998). *This Is Our House: House Music, Cultural Spaces and Technologies*, Ashgate Publishing.
- Rose, F. (12 novembre, 1979 [Consulté en ligne sur Google News]). Discophobia : Rock & Roll Fights Back. *Village Voice*.
- Sarkar, M. (2008). "'Ousqu'on chill à soir?" Pratiques multilingues comme stratégies identitaires dans la communauté hip-hop montréalaise." *Plurilinguisme et identités au Canada Hors série*: 27-44.
- Saunders, N. and R. Doblin (1996). *Ecstasy : Dance, Trance and Transformation*, Quick American Archives.
- Schatzman, L. and A. L. Strauss (1973). *Field research : Strategies for a Natural Sociology*. Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Schön, D. (1983). *The Reflective Practitioner : How professionals think in action*. London, Temple Smith.
- Schön, D. A. (1994). *Le praticien réflexif. À la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal, Les Éditions Logiques.
- Schutz, A. (1962). *Collected papers, vol. I: The problem of social reality*, The Hague: Martinus Nijhoff.
- Schwartz, O. (1993). L'empirisme irréductible (post-face). *Le Hobo*. N. Anderson, Nathan: 265-305.
- Senghor, L. S. (1967). "Standards critiques de l'art Africain." *Arts d'Afrique* **1**(1).
- Shaw, A. (1986). *Black popular music in America: From the spirituals, minstrels, and ragtime to soul, disco, and hip-hop*, Schirmer Books New York.
- Shelby, T. (2002). "Foundations of Black Solidarity: Collective Identity or Common Oppression?" *Ethics* **112**(2): 231-266.
- Simard, J. (2013). *Mourir en paix: Ethnographie d'une institution de soins palliatifs québécoise*. Maîtrise, Université de Montréal.
- Sisario, B. (4 avril 2012). Electronic Dance Concerts Turn Up Volume, Tempting Investors. *The New York Times*.
- Skinner, J. (2005). "Embodiment and Teaching and Learning in Anthropology." *Anthropology in Action* **12**(2): v-ix.
- Sklar, D. (1991). "On dance ethnography." *Dance Research Journal* **23**(1): 6-10.
- Sklar, D. (2000). "Reprise: On dance ethnography." *Dance Research Journal* **32**(1): 70-77.

- Sommer, S. R. (2001). "'C'mon to My House': Underground-House Dancing." *Dance Research Journal* 33(2, Social and Popular Dance): 72-86.
- St John, G. (2006). "Electronic Dance Music Culture and Religion: An Overview." *Culture and Religion* 7(1): 1-25.
- St John, G. (2008). *Victor Turner and contemporary cultural performance*, Berghahn Books.
- St John, G. (2013). "Writing the Vibe: Arts of Representation in Electronic Dance Music Culture." *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 5(1).
- Stoller, P. (1989). *The Taste of Ethnographic Things: the senses in ethnography*. Philadelphia, University of Philadelphia Press.
- Strauss, A. and J. Corbin (2004). *Les fondements de la recherche qualitative : techniques et procédures de développement de la théorie enracinée*, Academic Press Fribourg.
- Straw, W. (1991). "Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music." *Cultural studies* 5(3): 368-388.
- Straw, W. (2008). "Music From the Wrong Place: On the Italianicity of Quebec Disco." *Criticism* 50(1): 113-132.
- Stuffco, J. (29 mai 2013). Invisible Man : Gino Soccio was the one-man-band behind countless disco gems, until he vanished *Wax Poetics*.
- Sylvan, R. (2002). *Traces of the spirit : the religious dimensions of popular music*, New York University Press.
- Szathmary, R. and L. K. Truscott IV (21 juillet 1975, [Consulté en ligne sur Google News]). Inside the Disco Boom *Village Voice*.
- Terrell, A. (consulté le 11 février 2013). "Legends of Electronic Music : The 10 best house documentaries of all time." *Beatport News*, from <http://news.beatport.com/blog/2013/02/11/the-10-best-house-documentaries-of-all-time/>.
- Thomas, A. (1995). The House the Kids Built: The Gay Imprint on American Dance Music. *Out in culture: gay, lesbian, and queer essays on popular culture*: 437-446.
- Thomas, H. (2003). *The Body, Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan.
- Thompson, R. F. (1974). *African Art In Motion: Icon and Act*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Thornton, S. (1996). *Club cultures: music, media, and subcultural capital*, Wesleyan University Press.
- Todres, L. (2007). *Embodied Enquiry: Phenomenological Touchstones for Research, Psychotherapy and Spirituality*. Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan.
- Turner, B. (1996). *The Body & Society*. London/Thousand Oaks/New Delhi, Sage.

- Turner, V. (1967). *Betwixt and between : The liminal period in Rites de Passage. The Forest of Symbols : Aspects of Ndembu Ritual.* Ithaca, NY, Cornell University Press: 93–111.
- Turner, V. (1969). Liminality and communitas. *The ritual process: Structure and anti-structure.* Chicago, Aldine Publishing: 94-130.
- Vermersch, P. (1994). *L'entretien d'explicitation*, Éditions ESF
- Vermersch, P. (1999). "Approche du singulier." *Expliciter* (30): 1-8.
- Vermersch, P. (2005). "Approche psycho-phénoménologique d'un « sens se faisant »." *Expliciter* (61): 26-48.
- Vermersch, P. (2007). "Bases de l'auto-explicitation." *Expliciter* (69): 1-31.
- Vermersch, P. (2009). "Méthodologie d'analyse des verbalisations relatives à des vécus (1). Première partie : organiser les données de verbalisation en suivant le « modèle de la sémiose »." *Expliciter* (81): 1-21.
- Vermersch, P. (2009a). "Describing the practice of introspection." *Journal of Consciousness Studies* 16.
- Vermersch, P. (2009b). "Méthodologie d'analyse des verbalisations relatives à des vécus (1). Première partie : organiser les données de verbalisation en suivant le "modèle de la sémiose"." *Expliciter* (81): 1-21.
- Vermersch, P. (2012). *Explicitation et phénoménologie*, Presses universitaires de France.
- Wacquant, L. (2004). *Body & soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*, Oxford University Press New York.
- Wacquant, L. (2005). "Carnal connections: On embodiment, apprenticeship, and membership." *Qualitative Sociology* 28(4): 445-474.
- Weber, F. and A. Lambelet (2006). "Introduction : ethnographie réflexive, nouveaux enjeux." *ethnographiques.org [En ligne]*(11).
- Weber, M. (1965). *Essais sur la théorie de la science. Recueil d'articles publiés entre 1904 et 1917.* Paris, Librairie Plon.
- Weber, M. (2011). "De la sociologie compréhensive." *Les cahiers psychologie politique [En ligne]*(19).
- Winkin, Y. (1989). Introduction à Erving Goffman. *Les Moments et leurs hommes*, Seuil.
- Zinn, H. (2003). *Une Histoire populaire des Etats-Unis de 1492 a nos jours*, (Traduction de Frédéric Cotton) Agone.

ANNEXE 1 : Auto-explicitation (mon expérience de la *vibe*)

Mise en contexte

Dans le cadre de cette introspection descriptive, j'ai revisité un moment où je me suis sentie particulièrement imprégnée de la *vibe*. Plus spécifiquement, ce fragment de récit illustre mon état d'esprit quelques minutes avant d'entrer dans un *cypher*, un moment qui a été très chargé de sens et d'émotions pour moi. Je suis à ce moment là en face de la table des platines du DJ, tout près du bar. Pour chacun des énoncés, j'ai pris soin d'identifier les couches de vécu sollicitées et les positions narratives adoptées afin d'aller répondre plus adéquatement à mes questions. J'ai aussi noté les « fugaces », sorte de pensées furtives qui se sont présentées à moi au cours de cette auto-explicitation. Ces pensées fugaces sont souvent des idées très fécondes qui alimentent la description mais aussi la réflexion autour de mon objet de recherche.

Focalisation

a) Ressentir la « *vibe* » à l'aide d'un geste ressource

1. Si tu le veux bien, revenons à un moment où tu as ressenti la *vibe*.
2. [Image] Je me rappelle du geste ressource que j'avais trouvé avec [mon professeur].
3. [Image-sensation] Celui de ma tête qui tombe vers l'avant.

109. Que se passe-t-il quand tu baisses la tête par en avant ?

7. [Image sensation] Je me sens me pencher vers l'avant. Et quand je me relève, je ressens un bien-être immense comme si je refaisais surface (eau). Comme si cette plongée m'avait permise de me ressourcer.

110. [Identité] J'entre dans un autre monde. Je ne suis plus Méralie. Je n'ai plus de frontières avec rien autour de moi. Je ressens un sentiment de communion avec tout ce qui est autour de moi. Je ne sens ni peur ni inhibition. La perspective que les gens puissent me juger disparaît complètement. C'est le fait de plonger qui donne l'effet.

5. [Émotion] Ensuite me vient la peur d'entrer dans le *cypher*.

8. **Position narrative** Je suis à peu près à un mètre de moi-même, derrière moi-même, je me vois de dos. Je suis à la fois dissociée et associée dans cette situation, comme si j'avais toujours un regard extérieur sur moi-même (regard provenant des gens qui regardent depuis le bar). La position associée est quant à elle comme une caméra qui plonge dans mon corps, mais un corps de surface qui ne touche pas à mes émotions. Comme si elle n'en avait pas accès.

30. Y a-t-il d'autre chose qui capte ton attention à ce moment ?

31. [Sensation-Émotion] La sensation de liberté. De me sentir libre et de maîtriser l'espace, d'avoir accès à l'espace en entier. D'être légitime dans l'espace du club.

32. Que fais-tu quand tu te sens légitime dans cet espace ?

33. [Sensation-Émotion] J'ai une profonde joie intérieure. Je me sens comme une enfant. J'ai l'impression que je peux me promener partout comme une petite fille. Que tout est possible.

b) Une énergie qui sort par saccades

34. Quelles compétences mobilises-tu à ce moment ?

35. [Action] Je décharge une énergie comprimée qui réside à l'intérieur de moi. Cette énergie est très joyeuse, très créative, extrêmement créative je dirais.

36. À quoi repères-tu cette énergie comprimée ?

37. [Sensation-Émotion] À ce plaisir que j'ai de la laisser sortir de moi en mouvement. Des mouvements saccadés. Cette énergie sort de moi par saccades.

40. [Fugace] Je réalise que cette énergie semble être influencée par les gens qui se retrouvent autour de moi, par le cadre.

41. Dis-moi, quel est ton état interne parmi ces gens autour de toi ?

42. [Sensation-émotion] Je me sens examinée, épiée et extrêmement libre à la fois. C'est très étrange comme sensation. J'ai cette association qui se fait en moi comme si je donnais un spectacle. Je me sens en spectacle mais lorsque je me relève ou que je sors de ma bulle de danse, je suis souvent étonnée de voir que je ne suis pas nécessairement le centre d'intérêt. Je suis à la fois gênée et complètement décomplexée.

45. Si tu te mets à un autre endroit pour t'observer, comment cette nouvelle perspective te renseigne-t-elle sur ce que tu fais ?

46. Position narrative [Sensation-corporel] D'un autre point de vue, j'ai l'impression que je ne suis pas à la bonne place. Que je manque de place pour les mouvements que je souhaite faire. Je serais plus à l'aise l'autre côté de la salle où dansent généralement les danseurs plus expérimentés. Je constate visuellement que je suis coincée dans mes mouvements pour ne pas accrocher les gens autour de moi.

47. Ensuite, si nous revenons à ta danse, qu'est-ce qui te revient si tu te remets dans le moment ?

48. [Sensation] Le plaisir. Le plaisir de créer mes mouvements au fur et à mesure que la musique me sollicite. J'explore de nouvelles sensations et je suis constamment à la recherche d'une sensation encore plus exquise. Je sens que je m'exprime.

c) Établir une « communication dansée »

49. Lorsque tu sens que tu t'exprimes, que fais-tu ?

50. [Action] Ça se passe dans mon regard. Mon regard est franc. Mon regard n'a pas de filtre, je regarde les gens, les choses, je les perçois telles/tels qu'ils/elles sont. Sans

jugement ni inhibition. Mes mouvements influencent ce regard et ce regard modèle ma façon de danser.

51. Lorsque ton regard est franc, qu'elle est ton état interne à ce moment ?

52. [**Sensation-émotion-corporel**] Je me sens ouverte aux autres, disponible, accessible, très humble aussi. Dans un état d'apprentissage perpétuel, perméable, complètement perméable à tout ce qui se passe. Je suis à l'étape liminaire vers la communication avec les autres, la communication par la danse je veux dire. Je sens que c'est ce que je souhaite établir, une communication dansée.

59. Tu mentionnais que tu souhaitais établir une communication dansée avec les autres ? Comment repères-tu cet état ?

60. [**État interne/Activité cognitive**] Je veux partager mon bonheur.

61. À quoi repères-tu ce désir de partager ? Il te vient peut-être une image ou une sensation ?

63. [**Action**] Quand je me relève. Je cherche le regard des autres.

65. [**Activité cognitive**] C'est comme un désir de présenter aux autres ma vision des choses. Ma façon de penser en danse. Mais je ne souhaite pas nécessairement « danser en même temps que quelqu'un d'autre », je souhaite avoir mon moment à moi mais en présence des autres.

66. [**Fugace**] Je me demande si c'est précisément parce que j'ai incorporé les codes du *cypher* que je ressens cela à ce moment.

67. Si tu le veux bien, je t'invite à revenir au moment où tu as ce désir de partager ta danse avec les autres.

68. [**Activité cognitive-Comportements**] Ok. La musique est bonne. Je me sens juste. Je sens que mes mouvements sont justes et je mets de plus en plus d'énergie dans mes mouvements. À moins que l'énergie se propage mieux dans mes extrémités. Mes extrémités. Je fais des mouvements plus saccadés et plus dynamiques, je sens que j'ai besoin d'espace. Je sens que je change d'état d'esprit.

69. [**Fugace**] Je pense à l'expression de Hazzard-Gordon « changing spiritual state » et c'est exactement ce que je ressens.

70. [**Activité cognitive-Émotion**] J'ai un désir, presque un besoin d'aller AU BOUT de cette énergie, de l'épuiser complètement, de la laisser sortir. Cette énergie est complètement reliée à la musique, elle est investie et initiée par la musique.

d) Répondre au *challenge* de la musique du DJ

71. Que se passe-t-il dans ton corps juste au moment où tu dis que la musique est bonne ?

72. [**Sensation-corporel**] Ya quelque chose qui se déclenche en moi. La musique résonne en moi, comme des billes qui se répercutent sur les parois internes de ma cage thoracique et de mon ventre.

91. Comment je sais que la musique est bonne ? mmm... Elle vient me chercher, elle vient me prendre la main, elle m'emporte avec elle, par le corps et les sentiments, je sens qu'elle me connaît bien, qu'elle sait comment me faire vibrer, me faire danser.

C'est pourquoi quand une toune est bonne et que la suivante est encore aussi bonne, je me mets à regarder et observer bcp le DJ.

92. Que fais-tu quand tu observes le dj ?

93. [Actions] Je regarde comment lui il *vibe* la musique, comme il la vit dans son corps, je me modèle ensuite à cette énergie. Je suis avec lui, on devient des *partners*.

74. À quoi prêtes-tu attention à ce moment ?

75. À la structure de la musique, au rythme, à la complexité du rythme. À sa capacité de me surprendre. À la mélodie du la ligne de basse aussi.

76. Quand tu prêtes attention à la structure de la musique, que fais-tu ?

77. [Actions] J'écoute la musique et je regarde le DJ. J'observe comment il amène sa musique, si c'est intentionnel, s'il est avec moi dans cette immersion.

94. À quoi prêtes-tu attention quand tu l' observes ? Qu'est-ce que tu remarques en premier ?

96. [Actions-corps] Son regard je pense. L'intensité de son regard. Sa présence à la musique, dans son corps. Sur quelle partie musicale il bouge, ses accentuations de corps sont sur quel rythme ou séquence, qu'est-ce qui le bouge lui dans cette toune, spécifiquement.

79. [Fugace] Je réalise que c'est le fait d'être surprise, *challengée* par la musique qui me donne le goût de répondre, répondre au *challenge*. Répondre comme une sorte de défi. Le rythme, le rythme me réveille le corps, je me sens émoustillée, bougée par le rythme.

80. [Fugace] Encore cette idée d'incorporation, j'ai l'impression que j'ai incorporé cette façon de réagir. De l'Afrique ?

ANNEXE 2 : Auto-explicitation (mon savoir-faire d'ethnographe)

Mise en contexte

Cette transcription est le résultat de l'auto-explicitation d'une discussion informelle au bar avec le promoteur Z lors d'une soirée dans la scène *underground-house*. Celle-ci explicite le savoir-faire que je mobilise généralement avec ce sujet dans le cadre d'entretiens informels et confirme le fait que j'ai souvent besoin de toucher la personne pour communiquer avec elle.

(Débutée le 6 juin 2013, terminée en juillet 2013)

Moment au bar avec Z, je lui pose des questions

Si tu le veux bien, revenons à un moment où tu as su bien faire dans ta récolte de données.

Ok. Avec Z un soir au Salon Daomé, près du bar.

Contexte *Ok. Alors si tu le veux bien, revenons à ce moment où tu te retrouves au bar, à discuter avec Z.*

Je suis au bar, à la droite de Z.

Ok. Quel est ton état interne à ce moment ?

[État interne corporel/émotif] Je me sens complice. Je veux le comprendre. Je sens une vive excitation et un vif intérêt.

Fragmentation *Que fais-tu quand tu es complice ?*

[Action] Mon non-verbal est fort. Je suis en accord postural avec lui, face à lui. Je l'écoute bcp et je vais chercher le plus de références possibles dans ma tête pour accompagner ces propos. Des références de ce que j'ai lu, mais aussi de mes propres expériences personnelles pour alimenter son propos. J'y vais aussi de perceptions, d'intuitions ou de bribes de conversation que j'ai glané ici et là lors de ces événements.

Fragmentation *Revenons à ce moment où tu te sens complice, si tu le veux bien. Que fais-tu à ce moment ?*

[Action] Je bouge les mains et je suis très expressive corporellement. En fait, je crois que je m'exprime beaucoup avec mon corps.

Fragmentation *Comment t'exprimes-tu avec ton corps ? Que fais-tu pour faire cela ?*

[Action] Je mets bcp d'émotions dans ma voix et quand j'ai besoin de lui exprimer quelque chose, je le fais bcp avec mon corps.

Contexte *As-tu un moment précis que tu aimerais revisiter dans ce moment spécifié là ?*

J'ai eu bcp de conversations avec lui, je ne me rappelle pas d'une en particulier. Sauf autour de son emploi actuel et sa transition vers la gérance d'événements à temps plein.

Ah oui. Je me rappelle d'un moment où il me parlait de la façon dont il s'y prenait pour faire la promotion de ces événements *underground* et ça m'avait bcp étonné.

Contexte Ok. Allons-y.

Oui il m'avait dit qu'il ne poussait jamais pour promouvoir un événement. Il disait simplement aux gens de venir y faire un tour et s'ils n'aimaient pas ça, il se disait que ce n'était pas pour eux. Ils prétendaient que les gens qui se sentent appelés par la musique et la *vibe*, vont venir d'eux-mêmes, sans se faire convaincre.

Fragmentation *À ce moment où il te livre ce témoignage, que fais-tu ?*

[Action mentale] Je me rappelle d'avoir eu une [fugace] et de m'être dit : « wow, moi je le prends souvent personnel quand les gens viennent pas à mes événements ou quand je dois les convaincre. Il est d'une grande sagesse. »

Fragmentation Ok. Et ensuite, que fais-tu ?

[État interne corporel/émotif] Je sens que je suis en moi, que je ne suis pas tant à l'écoute.

Qu'est-ce qui est important pour toi à ce moment ?

[Valeur/enjeu] De récolter des conseils comme promotrice. Je chéris ces moments comme une élève devant un maître sans le rapport de pouvoir.

Contexte Revenons au moment où il te livre ce témoignage, comment es-tu accotée au bar ?

[État de corps] Je crois que je suis vraiment accotée avec intensité au bar. Comme si je déchargeais mon trop-plein-d'énergie sur cette surface en bois ! Je bouge bcp aussi, j'ai la bougeotte comme on dit et je change de position assez souvent (je m'accote de dos puis de face, puis de dos, puis de côté, etc.).

Fragmentation *Et à ce moment, que vois-tu de lui ?*

Lui, il est extrêmement relaxe comme toujours. Il ne bouge pas bcp ou sinon lentement et il sourit bcp. Il regarde ce qui se passe autour et il me regarde aussi. Je le sens dans le moment avec moi.

Expansion *Qu'est-ce qui se passe à ce moment en toi ?*

[État interne corporel/émotif] Je sens que je dois le garder captivé, que je dois l'accrocher avec mes questions pour qu'il puisse être avec moi le plus longtemps possible. J'ai tjrs peur que quelqu'un d'autre vienne interrompre notre conversation.

Expansion *Que ressens-tu d'autre ?*

[État interne corporel/émotif] He bien. Je sens que c'est une personne pleine de ressources dont je veux mettre à profit les propos dans mon mémoire.

Fragmentation Revenons au moment où il te livre ce témoignage, que fais-tu pour le garder captivé et accroché ?

[Action] Je le regarde attentivement quand il me parle et avec bcp d'enthousiasme. Aussi, je cherche des choses qui pourraient faire sens pour lui, qui pourrait l'intéresser.

Prise d'infos *Comment cherches-tu ces choses qui font sens pour lui ?*

[Action mentale] Je fais attention à ces mots, à comment il les dit. Je fais des genres de va-et-vient entre ce qu'il me dit, mes expériences personnelles et les choses que j'ai lues.

Causalité/Engendrement *Comment fais-tu ce va-et-vient, comment se présente-il à toi ?*

[Fugace] Je pense à comment je vais pouvoir transférer ces données dans mon mémoire et je crois que je vais citer directement des sections de cette auto-explicitation.

[Action] Ben je l'écoute attentivement. Lorsqu'il me dit une chose, il rebondit sur les choses que je sais déjà, comme des interprétations.

[Image] Ça me vient comme des images.

[Image] Pour chaque chose qu'il me dit, je sens des images qui me viennent en tête.

Expansion *Comment se présentent-elles à toi ces images ?*

[Image] Je sens comme un bricolage. J'essaie de m'imaginer ce qu'il pense puis d'amalgamer une image que je connais à la sienne. Et de faire des liens.

Expansion *Comment fais-tu cet amalgame ?*

[Image-expérience/sensation] Je prends un peu de l'expérience dont il me parle, de ce que je sais qu'il aime ou qui le passionne (par les entretiens, ou conversations informelles), je rattache tout cela à ce que j'ai lu et à ce que j'ai comme expérience. Je me projette tjrs dans le futur avec lui.

Prise d'infos *Tout à l'heure tu as dit que tu faisais un bricolage. Est-ce un bricolage d'images ?*

[Image-expérience/sensation] Ben je sens d'abord une vague entre lui et moi. Une sorte d'aller-retour, une vague qui se retourne continuellement sur elle-même. Plusieurs images côte-à-côte se présentent à moi.

Prise d'infos *Si tu le veux bien, revenons au moment où tu cherches des choses qui font sens pour lui. Que tu fais des genres de va-et-vient entre ce qu'il te dit et tes expériences personnelles. Tu dis ensuite que ces propos rebondissent sur les choses que tu sais déjà. Comment cela se passe-t-il à ce moment pour toi ?*

[Action] J'essaie de l'intéresser. J'essaie de mobiliser des questions qui vont l'interpeler profondément comme si je le posais du point de vue d'un collègue ou d'une personne très proche de lui.

Expansion *Comment fais-tu pour mobiliser des questions qui vont l'interpeler ?*

[Action mentale] J'analyse très vite et bcp de choses en même temps.

Je suis tjrs à l'affût de son intérêt.

J'essaie de trouver de bonnes questions.

Prise d'infos *Comment fais-tu pour trouver de bonnes questions, à quoi tu les repères ?*

[Action mentale] J'essaie de prendre ce que j'ai lu et de le mobiliser comme si elle relevait de l'expérience en général du milieu ou de ma propre expérience.

Contexte *Est-ce qu'il te revient, sans forcer, un moment où tu as senti une bonne question à lui dire ?*

Oui. Peut-être quand je lui ai demandé de quelle façon il s'y prenait pour amener des gens à ces événements *underground*.

Causalité/Engendrement *Ok. Comment ça se passe à ce moment pour toi ?*

[État de corps] Je me mets dans un état d'intérêt et de profonde écoute.

Causalité/Engendrement *Au moment où tu la sens venir [la question], juste avant de la dire.*

[État de corps] Je me mets dans un état de complicité avec lui, je m'approche de lui, des fois je le touche. Je me présente non-verbalelement comme une amie. J'ai une attitude de quelqu'un qui a quelque chose de précieux à dire.

Fragmentation *Que fais-tu quand à ce moment, tu as l'attitude de quelqu'un qui a quelque chose de précieux à dire ?*

[État de corps] Je prends une pause, j'attends quelque peu avant de parler. Je laisse un suspense.

ANNEXE 3

In the beginning there was Jack... and Jack had a groove
And from this groove came the grooves of all grooves.
And while one day viciously throwing down on his box,
Jack boldly declared : "Let There Be House!" and House music was born.

"I am you see, I am the creator and this is my house
And in my house there is only House Music.
But I am not so selfish because once you enter my house
it then becomes our house and our House Music".

And, you see, no one man owns house
because House Music is a universal language spoken and understood by all.
You see, House is a feeling that no one can understand
really unless you're deep into the vibe of House.

House is an uncontrollable desire to Jack your body.
And as I told you before this is our House and our House Music.
And every House you understand there is a keeper.
And in this house the keeper is Jack.

Now some of you might wonder : "Who is Jack and what is it that Jack does?"
Jack is the one who gives you the power to Jack your body!
Jack is the one who gives you the power to do the snake!
Jack is the one who gives you the key to the wiggly worm!
Jack is the one who learns you how to whop your body!
Jack is the one that can bring nations and nations of all Jackers together under one
house!

You may be black, you may be white, you may be Jew or Gentile.
It don't make a difference in our house. And this is fresh!

Chuck Roberts - Chicago - 1987

Tableau III

Modèle des différents modes de la conscience (inspiré de Husserl) (Vermersch, 2012 : 141-142)	
1/ Inconscient phénoménologique	Champ de prédonation. Avant toute saisie intentionnelle, lieu de sédimentation des rétentions. Activité associative forte, sensibilité de résonance et de recomposition.
Passage de 1 à 2 et de 2 à 1	<i>Saisie intentionnelle</i> , passage à la conscience soit par visée à vide (de 2 en direction de 1), soit par donation spontanée (de 1 en direction de 2).
2/ Conscience	Conscience vécue, pré-réfléchie.
Passage de 2 à 2 et de 2 à 2	<i>Réfléchissement</i> , première saisie réflexive, passage à la conscience réfléchie, soit par réfléchissement volontairement recherché de 2 vers 2 (explicitation), soit par réfléchissement involontaire de 2 vers 2 sous la pression des circonstances.
2/ Conscience réfléchie	Conscience du vécu, au sens de Husserl : « prendre sous le regard » un vécu.
Passage de 2 à 2'	« Réflexion » sur le produit du réfléchissement, thématization de ce qui est réfléchi et donc représenté; modélisation, formalisation. Activité habituelle de la pensée réfléchie.
Passage de 2 à 4	Saisi « phénoménologique » de la conscience du vécu, ou émergence du thème de la « conscience du vécu de conscience ».
4/ Conscience surréfléchie	Conscience du (vécu de (conscience du vécu)). Prend pour thème la conscience réfléchie comme acte.