Université de Neuchâtel
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Institut d'ethnologie
Rue Saint-Nicolas 4
2000 Neuchâtel, Suisse

http://www.unine.ch/ethno/

Jérémie Voirol
Vigneule 45
2740 Moutier
032/ 493 69 63
ohjay2002@yahoo.com

Jérémie Voirol

L'Equateur aux rythmes électroniques…

Ethnographie du phénomène techno dans un pays latino-américain

Mémoire de licence en ethnologie

Date de soutenance : le 12 octobre 2004

Directeur du mémoire : M. Christian Ghasarian
Membre du jury : M. François Borel

Résumé

Une recherche sur la techno en Equateur ne peut se passer de s'intéresser au mouvement techno occidental qui demeure le modèle des adeptes équatoriens de musique électronique.

La musique techno (à prendre au sens large) naît aux Etats-Unis dans le courant des années 1980. A la fin de cette décennie, elle se propage en Europe occidentale. Les années 1990 voient une massification du phénomène et une diversification musicale (House, Techno, Detroit, Electro, Jungle, Hardcore, Trance, etc.) et festive (raves géantes, parades, raves, *clubbing*, *free-parties*, *teknivals*). Malgré cette diversité, le mouvement techno reste une sous-culture particulière (importance de l'aspect festif et hédoniste, références communes, etc.).

Vers le milieu des années 1990, un phénomène techno émerge en Equateur dans les deux métropoles que sont Quito (capitale politique) et Guayaquil (capitale économique). Il connaît un développement relatif jusque vers 2001 avant de perdre quelque peu son allant. Les DJs locaux animent les fêtes techno (clubs et raves) qui ont lieu dans ces deux régions, mais des artistes étrangers (latino-américains, voire occidentaux) sont parfois invités. Une production musicale existe timidement au niveau équatorien ; les disques sont très peu diffusés et très rarement commercialisés.

J'ai décelé deux tendances (« *fashion* » et « authentique ») au sein du phénomène techno équatorien. Il s'agit de deux catégories construites par moi-même, mais qui existent implicitement, car elles mettent en œuvre des définitions (de la fête et de la musique) et des valeurs divergentes ; aspect *fashion*, référence à Miami, musique House et Trance, grandes raves, etc. *vs* « authenticité », référence à l'Europe, musiques électroniques éclectiques, convivialité, etc.

Les fêtes techno équatoriennes attirent des personnes issues de classes socioéconomiques élevées. En effet, leur accès ainsi que celui de la musique techno est très réduit pour les classes plus modestes (qui sont numériquement plus importantes en Equateur) ; les prix d'entrée aux *parties* et les consommations sont onéreux, les adeptes de techno découvrent principalement cette musique par Internet et par les voyages à l'étranger, etc.

Les adeptes de techno équatoriens ont un discours sur leur musique qui met en évidence sa légitimité (musique complexe, profonde, etc.) par rapport aux autres « grandes » musiques. Ils la voient comme avant-gardiste et, par extension, comme véhiculant des valeurs progressistes. D'après eux, tout cela s'oppose aux musiques et au mode de vie populaires qu'ils dénigrent. Les consommations (quotidiennes et dans le contexte festif) des adeptes de techno les distinguent également des classes plus modestes.

Le moment de la fête est un lieu de sociabilité et marque une rupture avec la quotidienneté. Des liens amicaux se créent ou se réactualisent et de nouvelles normes entrent en vigueur. Ceci, ainsi que l'ambiance même de la fête, engendre un sentiment d'appartenance et d'unité (« communauté émotionnelle »).

La musique électronique donne de l'énergie aux ravers équatoriens et les fait danser. Dans le contexte de la fête, ils éprouvent du plaisir et des sensations d'évasion qui peuvent être accentuées par la prise de psychotropes (alcool, cocaïne, ecstasy, etc.). Le mélange entre techno et psychotropes peut même amener certains d'entre eux à développer des connais-sances ésotériques (« techno-chamanisme »).

A mi pana Víctor (†)

Table des matières

Remerciements 5

INTRODUCTION 6
Motivations personnelles 6
Problématique 7
Méthodologie 8

Première partie. La techno au centre 11

1. Bref historique 12
2. Diversité du mouvement 14
2.1. Raves géantes et parades 14
2.2. Raves et clubs 16
2.3. *Free-parties* et *teknivals* 17
3. Unicité du mouvement 18
3.1. Entre sous-culture et contre-culture 19

Deuxième partie. La techno en Equateur 21

1. Urbanité et jeunesse 22
1.1. L'anthropologie urbaine et son objet 22
1.2. L'Equateur urbain 23
1.3. Les jeunes équatoriens dans la ville 24
1.3.1. Consommation, globalisation et musique 24
1.3.2. Différents styles 26

2. Cadre d'action 28
2.1. L'émergence de la techno en Equateur 28
2.2. Les deux pôles 29
2.2.1. La scène de Guayaquil 29
2.2.2. Cuenca, Baños et Atacames 32
2.2.3. La naissance et le développement de la scène électronique à Quito 33
Le Zoo 35
Le Mantra et le Lunatic 36
Le Siete 37
L'Acqua et le Cool Antro 39
Les raves 39
2.2.4. La scène actuelle de Quito 41
Le Hash 42
Le Milk 44
Le Down Town 45
Le Tavú 47
L'Encuentro 48
Le Sila Café 49
Les raves 49
2.2.5. Production 52
Radio 55

Revue 56
2.3. Synthèse de la scène équatorienne 56

3. Les deux tendances 60
3.1. La tendance *fashion* 60
3.2. La tendance authentique 63
3.3. *Farra*, *locura* et disque vinyle 67

4. Profil des adeptes 69
4.1. Perception externe et interne du mouvement 69
4.2. Profil général 71
4.2.1. Distribution géographique 73
4.2.2. Profil pluriel 73
4.3. Cheminement 74
4.4. La techno comme passion 77

5. La techno comme distinction 79
5.1. Discours de distinction 79
5.1.1. Le discours sur la musique 79
5.1.2. La techno-cumbia comme « goût impur » par excellence 81
5.1.3. « Ouverture » et « conservatisme » 83
5.2. Pratiques de consommation symboliques 86
5.2.1. Consommations quotidiennes 86
5.2.2. Consommations festives 87

6. Sociabilité 91
6.1. Sociabilité dans la fête 91
6.1.1. Les relations entre jeunes femmes et jeunes hommes 93
6.1.2. Interactions entre le DJ et le public 94
6.1.3. « Communauté émotionnelle » 96
6.1.4. Capital sous-culturel 97
6.1.5. La sociabilité au-delà de la fête 99
6.2. Sociabilité au niveau national 100
6.3. Sociabilité au niveau international 102

7. Le corps et l'esprit dans la danse 103
7.1. Techno et danse 103
7.2. Techno et évasion 106
7.3. « Techno-chamanisme » 108

CONCLUSION 110

Lexique 113
BIBLIOGRAPHIE 116
Articles Internet 119
Sites Internet consultés 119
ANNEXES 121

Remerciements

Avant de commencer, je ne peux m'empêcher d'avoir une pensée pour tous ceux et celles qui, ici et là-bas, m'ont apporté leur soutien, leur savoir et leur sourire durant la réalisation de ce travail et de les remercier chaleureusement.

Je ne pourrais pas omettre de citer celles et ceux d'ici, mes parents, mes sœurs, mes grands-parents, Alain, Marion, Simone, Jérôme et Carole, Bolo, Vital, LOD, Amanda, Hélène et bien entendu Christian Ghasarian et François Borel

et celles et ceux de là-bas, mes « collocs » Chris et Adri, Ebri, Jou, Sandra, Vale et famille, Henry, Fercho, Patalatín, David, Cacho et tous les jeunes de La Hueca (Carcelén Bajo), Pepe et famille, Christian « Papaya » et famille, Miguel, Miller, Armando, la famille Navas, Nadia, Gustavo, Miguel el Mono, Hernán de l'Alianza Francesa, Mauro, Jeannet, Frank, Fausto, Fabián, Diego C., Diego M., Marco, Leonardo, Lucho « Pichucho » et Eddy.

INTRODUCTION

8 janvier 2003. 21h17. L'avion se fraie un passage entre les nuages dans la nuit obscure. Soudain, je vois transparaître à travers le hublot les innombrables lumières d'une ville. « *Ladies and Gentlemen, we are arriving at the International Airport Mariscal Sucre of Quito* »… « Enfin » me dis-je. Je suis en effet très content et soulagé, après un voyage de deux jours (escale à Miami), de retrouver cette terre équatorienne où j'ai déjà séjourné à deux reprises… L'appareil descend de plus en plus et on commence à distinguer les artères principales, puis les rues, puis les bâtiments et les véhicules circuler. Je suis toujours impressionné par la dextérité requise pour un pilote qui, après avoir zigzagué entre les sommets andins, doit littéralement poser son énorme monstre métallique entre les édifices urbains… Je pense déjà à mes « potes » équatoriens que je me réjouis de revoir. D'ailleurs, deux amies devraient m'attendre à l'aéroport. J'espère qu'elles n'ont pas oublié, car je ne sais toujours pas où dormir ce soir et il se fait déjà tard… L'avion évite parfaitement les derniers bâtiments et routes qui se trouvent juste avant la piste d'atterris-sage et se pose avec douceur sur le tarmac. Quelques applaudissements retentissent… Il est temps pour moi aussi de reposer les pieds sur terre. En effet, la raison de ce voyage est la réalisation d'un travail de terrain pour mon mémoire d'ethnologie… L'agitation commence à se faire ressentir chez les passagers qui se lèvent déjà pour vider les compartiments à bagages alors que l'appareil n'est pas encore à l'arrêt. Moi, je reste encore sagement assis pensant au cinq mois que je vais passer dans ce pays latino-américain… « La techno[1] en Equateur ». Voilà ce que je devrai « rechercher ». C'est dans le décentrement par rapport à un phénomène focalisé sur l'Occident que réside l'intérêt de cette étude. Cependant, je ne sais pas grand-chose à ce sujet, car, avant mon départ, je n'ai trouvé aucun travail traitant de ce thème en Amérique latine. J'ai toutefois déjà participé à une fête techno à Quito, entraîné par une personne qui sera mon unique point de départ… Un coup de sac involontaire me sort de mes pensées. Les passagers commencent à quitter la carlingue. Je rassemble également mes affaires et me dirige sans me presser vers la sortie. « Ai-je tout pris ? » Il me le semble.

Motivations personnelles

« Mais pourquoi faire un mémoire sur la techno EN Equateur ? » me demandaient souvent les gens que je rencontrais dans ce pays. L'idée de traiter de la techno pour un mémoire me travaillait depuis le début de mes études universitaires. En effet, je m'intéresse à ce thème depuis longtemps

[1] J'utiliserai « techno » comme terme générique (au niveau de la musique et du mouvement social « techno ») et « Techno » pour désigner un sous-genre musical particulier (cf. 1ère partie chapitre 1).

– j'y ai d'ailleurs consacré mon travail pratique de sociologie en étudiant les liens entre ecstasy et techno (Voirol, 2000) – car j'apprécie beaucoup la musique et les fêtes auxquelles elle donne lieu, sans pour autant être bien intégré dans le milieu. Je m'essaie aussi un peu au *deejaying**[2] depuis quelques années. Cependant, lorsque j'ai dû me décider pour un sujet de mémoire, j'ai remarqué que deux étudiants neuchâtelois en ethnologie avaient récemment soutenu leur travail de fin d'études sur ce thème[3]. Ainsi, j'ai pensé qu'il serait intéressant d'aborder ce sujet dans un contexte décentré. Si j'ai choisi l'Equateur, c'est parce que ce pays ne m'était pas totalement inconnu, que je me débrouillais en castillan et que j'étais déjà allé à une fête techno avec une amie sympathisante du milieu.

Problématique

L'objectif principal de ce travail est de saisir la façon dont les amateurs[4] de techno équatoriens s'approprient de la techno en tant que phénomène social. Il s'agira donc de déceler les différences, mais aussi les similitudes avec le mouvement « occidental »[5].

Ainsi, j'ai subdivisé ce mémoire en deux volets principaux. Dans un premier temps, je m'intéresserai au mouvement techno « au centre », c'est-à-dire en Occident, où ce phénomène a pris naissance, lui qui fonctionne comme modèle (c'est du moins l'hypothèse) envers les autres parties du monde. Ensuite, je l'aborderai dans le contexte de la société équatorienne urbaine.

Ainsi, je me poserai tout d'abord la question suivante : qu'est-ce que le mouvement techno ? Je tenterai d'établir ses origines et la façon dont il se développe. Il faudra aussi se demander s'il est uni ou pluriel, comment s'articulent ses éventuelles différentes tendances et s'il intègre des éléments contre-culturels. Après quoi, je serai disposé à étudier ce phénomène dans un contexte inhabituel par rapport à celui dans lequel on le pense traditionnellement.

Pour connaître ce mouvement en Equateur il faudra également s'intéresser au contexte dans lequel il évolue, à savoir la société urbaine et le milieu des jeunes. Quelles sont les caracté-ristiques de la société urbaine équatorienne ? comment les jeunes se développent-ils dans l'urbanité ? comment intègrent-ils la musique dans leur vie ? quels genres de musique écoutent-ils ? sont les questions à se poser.

Je pourrai enfin aborder la problématique principale de ce travail. Je m'interrogerai en premier lieu sur la manière dont le phénomène techno émerge en Equateur – où, pourquoi, par le biais de

[2] Les mots suivis d'un astérisque (*) se trouvent dans le lexique.
[3] Il s'agit de Laville (2000) et Tacchella (2000).
[4] Dans ce travail, le masculin pluriel englobe aussi le féminin.
[5] J'utiliserai les termes « occidental » et « Occident », faute de mieux, pour me rapporter à l'Europe de l'Ouest et à l'Amérique du Nord. En effet, la société blanco-métisse latino-américaine, qui est dominante dans cette région, peut être considérée, à mon avis, comme une culture « occidentale » (christianisme, langue latine, etc.).

quel genre d'acteurs, dans quel milieu ? Ensuite je m'intéresserai à son développement, puis à son actualité, c'est-à-dire à son état durant mon séjour (clubs, raves et leurs caracté-ristiques, acteurs influents comme DJs, artistes, organisateurs).

Puis, je me questionnerai sur la diversité du phénomène : y a-t-il différentes tendances en son sein ? quels sont les valeurs et les référents attachés à celles-ci ?

Je m'interrogerai ensuite sur les caractéristiques des adeptes de techno équatoriens (milieu social, classe d'âge, activité professionnelle/études, etc.), puis sur la manière dont ils sont arrivés à s'intéresser et à écouter cette musique et sur l'importance qu'elle prend dans leur vie.

Après cela, j'aborderai la problématique du discours des adeptes sur leur musique et sur le milieu techno équatorien – quelles significations leur donnent-ils ? comment différencient-ils leur milieu d'autres phénomènes « musico-sociaux » ? comment se placent-ils à l'intérieur de la société équatorienne ? – puis celle de leurs pratiques consommatoires – que consomment-ils dans la vie quotidienne ? lors des fêtes techno ? quel sens cela a ?

Ensuite, je m'intéresserai à la sociabilité dans la fête et aux interactions entre les différents participants, ainsi qu'aux relations que les adeptes établissent au niveau national et international dans le domaine de la techno.

Pour finir, j'essayerai d'établir les relations entre musique, danse et psychotropes dans le cas des amateurs équatoriens de fêtes techno : comment perçoivent-ils les effets de la musique et des psychotropes sur leur corps et leur esprit ?

Cette problématique va guider le plan de ce travail.

Méthodologie

En ce qui concerne le premier volet, je n'ai pas effectué de recherche de terrain. Cependant, ma modeste expérience du milieu techno suisse a sans doute influencé la manière dont j'ai choisi et traité les sources bibliographiques. En effet, elles sont actuellement assez considérables et ont nécessité un tri.

Pour l'étude du phénomène techno en Equateur, j'ai entrepris une recherche de terrain en adoptant la méthode de l'observation participante et en effectuant des entretiens semi-directifs. Dans cette optique, j'ai passé deux séjours dans ce pays ; un de presque cinq mois (janvier à mai 2003) et le second de trois semaines et demie (décembre 2003). Il est évident que j'ai dû m'interroger sur ma situation. Était-ce un terrain proche (la techno) ou lointain (le contexte équatorien) ? Devais-je adopter une position de distanciation ou de participation ? C'est plutôt la deuxième solution qui m'a semblé plus appropriée, car en arrivant en Equateur, bien que j'eusse un certain vécu du phénomène techno et quelques connaissances théoriques du phénomène occidental,

je ne savais absolument rien du milieu techno équatorien ; je ne connaissais ni ses acteurs, ni ses endroits privilégiés, ni les types de fêtes, etc. La recherche Internet entreprise avant mon départ était restée quasiment vaine ; je n'avais trouvé que deux petits articles qui traitaient laconiquement du sujet. C'est donc avec une problématique ouverte que j'engageai mon enquête, ce qui devait privilégier l'empirisme. Les thèmes incontournables allaient apparaître au cours de la recherche.

Cependant, je connaissais une personne qui fréquentait de temps à autre le milieu techno et qui m'avait emmené six mois auparavant dans un club qui diffusait en grande partie de la musique électronique. C'est cette même personne qui m'amena à ma première soirée techno de ma recherche. Ensuite, je connus la majorité des acteurs influents du milieu techno par effet de cascade. Ainsi, l'ami d'un ami me donna le numéro de téléphone de trois artistes de musique électronique qui m'en firent connaître d'autres. De même, une autre personne (un ami d'une amie suisse) me présenta à un proche qui avait une connaissance bien impliquée dans le milieu techno et cette dernière me permit d'en côtoyer d'autres. Ainsi, « de chaque entretien naiss[ai]ent de nouvelles pistes, de nouveaux interlocuteurs possibles, suggérés directement ou indirectement au cours de l'entretien. La dynamique de l'enquête suscite ainsi son propre cheminement, largement imprévisible au départ, illégitime pour un enquêteur de l'INSEE, mais où se reflètent cependant les réseaux « réels » du milieu étudié » (Olivier de Sardan, 1995 : 95). Mais j'ai aussi connu des adeptes de techno pendant les soirées techno, bien entendu. J'ai également rencontré, au gré du hasard, dans des endroits sans rapports directs avec la musique électronique, des personnes qui étaient ou avaient été liées au milieu techno. Tous ces contacts m'ont introduit dans certains réseaux, dont je suis tributaire, et pas dans d'autres (Olivier de Sardan, 1995).

Ainsi, j'ai fréquenté les soirées techno (clubs, raves), principalement à Quito mais aussi à Guayaquil[6] (où j'ai passé cinq jours intensifs) – ces deux villes se sont révélées être les deux pôles du milieu techno – et j'ai essayé de partager autant que possible des moments avec les adeptes de techno, ce qui m'a permis d'avoir des discussions informelles avec eux. J'ai également fréquenté d'autres milieux, notamment des milieux de jeunes (bars, discothèques, « *salsotecas* »[7], milieu universitaire, quartier populaire, etc.) pour d'une part m'imprégner de la « culture » urbaine locale et de sa complexité et d'autre part pour avoir une vision comparative des différents milieux juvéniles et une perception extérieure du phénomène techno.

J'ai effectué une vingtaine d'entretiens semi-directifs avec des DJs, des artistes techno, des organisateurs de soirées, un propriétaire de club et de « simples » adeptes de fêtes et de musique électroniques. J'ai toujours fait en sorte de les laisser choisir le lieu où nous allions nous

[6] Pour l'emplacement géographique des villes principales d'Equateur, se référer à la figure 1 des annexes.
[7] La plupart des termes castillans utilisés se trouvent dans le lexique.

entretenir ; ainsi ces personnes m'ont toujours amené dans un endroit qui leur était familier (chez eux, dans un bar qu'ils appréciaient, à leur lieu de travail, dans leur voiture). Cependant, à deux reprises, je les ai interviewés chez moi. Les entretiens ont été soit enregistrés, soit notés sur-le-champ, soit notés après coup. J'ai testé ces trois méthodes de recueil de données pour déterminer laquelle était la plus adéquate, mais j'ai remarqué que chacune comprenait des avantages et des inconvénients.

Le plan des entretiens était assez flexible. Je l'adaptais selon mes manques ou excès d'informations sur tel ou tel domaine, selon les directions que me faisaient prendre les interlocuteurs et selon le statut de ceux-ci (DJ, organisateur, amateur, etc.). Certains étaient en effet plus à même de me donner des renseignements sur l'historique du phénomène en Equateur, d'autres plus sur le ressenti dans les *parties*, etc.

Les citations de mes interlocuteurs dans ce texte ont été traduites en essayant de respecter le plus fidèlement possible le sens et la forme (langage jeune). Celles dont la version originale (en castillan) se trouve en note proviennent des entretiens enregistrés ou notés sur-le-champ, tandis que celles uniquement en français sont issues de notes d'interviews ou de conversations informelles prises après coup et sont donc approximatives. Dans une citation, les trois petits points (…) signifient une hésitation ou un temps mort de l'informateur et lorsqu'ils sont entre crochets ([…]), il s'agit d'une coupure des propos de celui-ci.

J'ai également fait une recherche bibliographique en Equateur, mais je n'ai absolument rien trouvé sur la techno en Equateur, ni en Amérique latine. Cependant j'ai consulté quelques références qui traitaient de la société urbaine et des jeunes en Equateur, ce qui m'a permis d'intégrer mes observations à un niveau plus large.

Au cours de mon terrain, j'ai aussi appris l'existence de sites Internet d'artistes/DJs ou de clubs, ainsi que du forum « Dance Ecuador » qui servait principalement à promouvoir les soirées techno.

Première partie. La techno au centre

1. Bref historique

L'histoire du mouvement techno et la généalogie de sa musique ont dû être bricolées par des intellectuels du milieu techno, ressentant le besoin de construire un savoir dans ce domaine pour s'affirmer par rapport à la société dominante (Laville, 2000 ; Meichtry et *al*., 1997). Ceux-ci se réfèrent, pour les origines de la musique, aux compositeurs contemporains comme Stockhausen (dès les années 1930), Henry, Glass, etc. qui tolèrent plus ou moins cette filiation et à la pop électronique des années 1970 de Kraftwerk (groupe de Düsseldorf qui fait « le lien entre rock et dance music électronique », Reynolds, 2004 : 43). Ces musiciens avant-gardistes s'approprient la technologie pour en faire des instruments, pour produire de nouveaux sons.

Deux styles musicaux vont influencer la techno qui se développe dans les années 1980 : le disco qui émerge dans les années 1970 (Racine, 2002 ; Ghosn, 1997 ; Meichtry et *al*., 1997) et l'Electro (inspiré du Dub jamaïcain) qui naît dans le Bronx vers la fin de cette décennie dans les « *block parties* » (fêtes de quartier « sauvages ») (Laville, 2000). Electro et disco sont des musiques qui sont créées pour danser et plus pour être diffusées à partir d'un support enregistré que pour être jouées par un groupe de musiciens ; le DJ prend alors de l'importance expérimentant de nouvelles techniques et essayant de rendre sa prestation musicale fluide afin que le public ait l'impression qu'elle forme un tout. La House, musique électronique qui vient du disco et intègre des sons funk et latino, apparaît au début des années 1980 à Chicago (au Warehouse, entrepôt aménagé en club) principalement sous l'impulsion de l'Afro-américain Frankie Knuckles, tandis qu'à la même époque la Techno, influencée par des artistes comme Kraftwerk et George Clinton (mélange de funk, rock et rock psychédélique ; Tacchella, 2000), émerge à Detroit. L'Acid House quant à elle naît à Chicago dans la seconde moitié des années 1980. Des labels* indépendants liés à ces musiques se développent et créent des morceaux qui seront mixés* par les DJs qui deviennent prépondérants. Ces nouvelles formes musicales sont caractérisées par le recyclage, la transformation et le collage de sons préexistants principalement à l'aide d'un outil, le sampler* (Ghosn, 1997). Elles sont promues au début par des exclus (Afro-américains, Latinos, homosexuels, etc.) qui cherchent à s'identifier à l'écart des tendances rock assimilées à un mouvement machiste de Blancs de la petite bourgeoisie américaine (Laville, 2000). Ces groupes marginaux développent donc une culture hédoniste et festive. Nous pouvons constater que la musique électronique émerge dans des régions industrielles en crise que ce soit Detroit ou Chicago (Gaillot, 1998). En effet, les sons faisant penser à ceux de machines industrielles sont bien présents dans la musique techno. Comme l'explique Derrick May, un des « père fondateur » de la Techno

de Detroit (cité par Tacchella, 2000 : 22, à partir du film *Universal Techno* de Dominique Deluze, 1996, La Sept-Arte) :

> « […] tous ces sons inconsciemment venaient de l'univers de l'industrie, de la mécanique, de la machine, de l'électronique. Pourquoi ? Parce que nous venons de Detroit […]. Parce que c'est là que vivent nos familles et nos amis. […] Cet environnement nous a créés. Et nous, à notre tour, inconsciemment, on a créé cette musique ».

À partir de 1987, l'Acid House arrive en Europe principalement dans des régions fortement industrialisées ; elle atteint tout d'abord la Grande-Bretagne, puis la Belgique, l'Allemagne, etc. Des soirées Acid House s'organisent alors en clubs en Angleterre et des fêtes commencent à se développer hors des discothèques. Ces dernières, qui permettent d'échapper aux contraintes des lieux institutionnels (heures de fermeture, etc.), prennent le nom de « raves » et sont quelque peu en continuité avec les *block parties*. Mais vers la fin des années 1980, le gouvernement Thatcher interdit les soirées Acid House dans les clubs anglais, car elles sont assimilées à la consom-mation de « drogues » (ecstasy et LSD principalement), le nom de la musique encourageant l'amalgame. Alors, les raves *parties* augmentent. Elles envahissent de nouveaux lieux (locaux industriels désaffectés, clairières, grottes, etc.) qui sont appropriés ponctuellement pour leur injecter un nouveau sens (recyclage). Ainsi, chaque fête devient unique. La répression envers les fêtes techno en tout genre sévit encore dans la première moitié des années 1990 en Grande-Bretagne.

Cette répression anti-raves n'a cependant pas eut lieu en Grande-Bretagne seulement. En France (mais aussi en Belgique (Racine, 2002) et en Italie (Fontaine & Fontana, 1996)), des préfets commencent à interdire certaines raves dès 1993 (Racine, 2002 ; Molière, 1997 ; Tacchella, 2000). Dès 1989, la techno se développe dans certains clubs parisiens et des raves émergent dans tout le pays dès 1992. Ces fêtes sont assimilées par les autorités à un trafic de stupéfiants et à une jeunesse malade, perverse et déshumanisée. Leur interdiction engendre un développement des *free parties* et des *teknivals* (fêtes illégales et gratuites, cf. 2.3). En 1995, le Ministère de l'Intérieur interdit officiellement les fêtes techno. Dès 1997, la situation se calme (dialogue entre acteurs du milieu techno et pouvoirs publics) et la répression est concentrée sur les *parties* illégales. Dans ces deux cas (France et Angleterre), il y a des pressions de propriétaires de discothèques et de grands brasseurs (pour l'Angleterre), car ils voient une baisse de leur recette, due selon eux à la fréquentation des fêtes techno (Racine, 2002).

Au début des années 1990, on distingue encore mal la différence entre House et Techno. Mais avec l'essor des raves en Europe à cette époque, le style Techno va se durcir pour s'adapter à ce genre de fêtes, tandis que la House va rester cantonnée dans les clubs (Laville, 2000). Cette particularisation en sous-styles musicaux continue à se développer par la suite (House, Garage, Techno, Trance, Detroit, Hardcore, Gabber, Jungle, Goa, etc.).

Durant la décennie 1990, le milieu techno se massifie, puis s'institutionnalise et s'intègre dans le circuit commercial (Gaillot, 1998). Des DJs se professionnalisent (certains gagnant plusieurs milliers de francs par prestation), des artistes passent des accords avec de grandes maisons de disques et certains organisateurs commencent à programmer des raves géantes pour retirer un profit maximal et à utiliser les mêmes endroits régulièrement. Ces fêtes géantes privilégient la sécurité : elles sont sponsorisées par de grandes entreprises privées, le *dancefloor** principal est destiné au sous-genre Trance (le plus accessible) et des DJs « commerciaux » sont invités. Dès 1997, l'engouement de ces événements diminue, ce qui engendre un retour aux clubs et aux fêtes privées, qui, en plus de la convivialité, offrent une musique plus ciblée. En effet, si l'institutionnalisation et la récupération commerciale ont contribué à standardiser la musique et les fêtes, une frange underground dynamique a toujours persisté.

Ainsi, le phénomène techno a connu un développement important jusqu'à ce jour dans tous les pays européens, nord-américains, en Australie et au Japon. Mais il est également présent, à divers degrés, en Amérique latine, en Russie, en Afrique du Sud, en Turquie, au Liban, au Maroc, en Algérie, etc. (Racine, 2002).

2. Diversité du mouvement

Ce petit parcours historique général a déjà montré qu'en se développant, le mouvement s'est diversifié musicalement et socialement. Né en marge de la société, il s'est fait rattraper par la mode et le business, tout en réussissant à garder une frange underground (expérimentations musicales, *free parties*, etc.). Laville (2000 : 146) résume bien cela en écrivant :

> « en même temps qu'elles [les musiques électroniques] retournent cycliquement à l'underground, pour mieux s'y réinventer, elles sont aussi parvenues à revenir au centre, entrer dans les mœurs tout en conservant une articulation des deux pôles. D'une certaine manière, on pourrait dire qu'elles s'institutionnalisent et se renouvellent en continu ».

Cet auteur ainsi que Racine (2002) met en relief une dialectique entre deux pôles qui forment en fait un continuum. Il s'agira maintenant de décrire quelque peu ce continuum à partir des divers rassemblements (fêtes) auxquels il donne lieu.

2.1. Raves géantes et parades

À une extrémité, nous sommes en présence de la partie du mouvement la plus liée au business, la plus connue de l'extérieur, la plus institutionnelle, la plus voyante. En effet, les fêtes auxquelles elle donne lieu rassemblent des milliers de personnes qui ne revendiquent d'ailleurs pas toutes une identité techno. Des curieux se mêlent volontiers aux raves géantes ou aux parades, puisque c'est de ces rassemblements qu'il s'agit.

Ces méga-raves se déroulent dans des espaces officiels comme les salles de spectacles, les lieux multifonctionnels, les patinoires, etc. et réunissent de nombreux DJs et artistes internationaux et nationaux. On accorde une certaine importance à la décoration et à la sécurité. Tout ceci représente un investissement financier considérable qui est rentabilisé par les entrées et les consommations (notamment de produits dérivés comme t-shirts au logo de l'événement, compilation CD officielle de la rave, etc.), mais surtout par le sponsoring, les partenariats médias et d'éventuelles subventions publiques (Racine, 2002).

Les parades sont des manifestations gratuites qui se déroulent le jour dans les rues d'une ville. Les plus connues et les plus imposantes sont la Love Parade de Berlin (dès 1989) et la Street Parade de Zurich (dès 1992) qui ont lieu chaque année pendant la période estivale et qui atteignent ou approchent le million de participants. Des camions équipés d'une sonorisation défilent ; l'arrière est transformé en petite scène et est animé par le DJ et des danseurs. Ces véhicules sont financés par des labels*, organisateurs de soirées, radios, magasins ou magazines spécialisés. Le budget de ce genre d'événements est également très lourd ; montant d'inscription des camions, sponsoring, subventions publiques, produits dérivés permettent de couvrir les frais d'organisation.

Notons encore que ces deux types de manifestations sont soutenus par des institutions extérieures au milieu techno comme les municipalités, les radios nationales, etc. et qu'il y a une collaboration avec les autorités locales (sécurité, etc.).

C'est principalement dans ces genres d'événements que l'on retrouve les habillements excentriques, caractérisés par le « déguisement » par détournement, le recyclage, le bricolage et la spontanéité. Ce style vestimentaire spécifiait le mouvement rave général au début des années 1990 (Laville, 2000).

À milieu accessible correspond également une musique plus accessible. En effet, une grande place est accordée aux musiques électroniques considérées, dans le milieu techno, comme les plus commerciales et les plus standardisées comme la Trance, un certain type de House, etc. Cependant, il faut nuancer. La Love Parade berlinoise connaît sa contre-parade (qui se veut une protestation contre l'aspect business de celle-là), la Fuck Parade, avec une musique Hardcore. Une grande partie des méga-raves s'organise en une grande salle principale, le *mainfloor* où prévaut la musique Trance, et en plusieurs autres petites salles où on peut écouter une plus ou moins large palette de sous-genres de musique électronique. Le *mainfloor* est conçu comme un show avec une scène où le DJ est mis en valeur un peu comme un chanteur le serait dans un concert (le public se concentre sur ce personnage) et où l'on peut souvent voir des danseuses effectuant des chorégraphies. Ces aspects diffèrent fondamentalement des petites salles où l'on ne retrouve pas ce rapport vertical entre l'artiste et le public (Tacchella, 2000).

2.2. Raves et clubs

Les raves et les soirées en clubs spécialisés, événements aux dimensions plus modestes que ceux décrits ci-dessus, s'inscrivent eux aussi dans un cadre légal.

Les raves peuvent avoir lieu dans des endroits variés comme des salles de fêtes, des entrepôts désaffectés, en plein air, etc. Elles sont toujours payantes et disposent donc d'un service d'ordre. Les informations sur ces manifestations sont accessibles essentiellement dans le milieu techno : par le biais de *flyers* (se trouvant dans les magasins spécialisés), de revues spécialisées, de connaissances du milieu, etc. Ces raves peuvent être consacrées à un seul sous-genre ou à plusieurs se répartissant généralement dans des salles différentes.

Les clubs de musiques électroniques présentent la particularité, par rapport aux raves, d'être des lieux de fête fixes. Ils peuvent être spécialisés dans un sous-genre ou en promouvoir plusieurs (en faisant des soirées House, d'autres Techno, etc.). Des DJs « résidents » y jouent mais les propriétaires de ces clubs invitent également d'autres DJs locaux, ainsi que des artistes nationaux, voire internationaux. Les clubs permettent d'offrir une musique plus ciblée et une ambiance plus « intime ». Cependant certains de ces établissements organisent des soirées de musiques non électroniques (pop, R'n'B, disco, etc.) pour assurer leur équilibre financier (Laville, 2000).

Les raves et les clubs intègrent donc à peu près tous les sous-genres du mouvement techno. Leur grandeur est variable et ces fêtes s'étalent sur toute la longueur du continuum entre les deux pôles. En effet, certaines soirées clubs ou raves jouent la carte de la sécurité en invitant des DJs nationaux ou internationaux connus mixant une musique standardisée, alors que d'autres, en général de petite taille, se concentrent sur l'innovation et/ou l'avant-garde.

Dans ce genre de fêtes, on ne retrouve pas l'aspect « spectacle » des raves géantes et des parades. Le danseur y est acteur (Racine, 2002 ; cf. 2ème partie 6.1.3).

« La majorité [des adeptes de fêtes techno] mettra l'accent sur la « liberté » de porter les vêtements quotidiens, liberté opposée à d'autres contextes imposant des normes perçues comme rigides » (Racine, 2002 : 35). Cependant, Laville (2000) met en évidence des tendances vestimentaires qui changent dans le temps : habillements de travail (Caterpillar, Carhart, Helly Hansen, etc.), treillis militaires, détournement des attributs sadomasochiste (noir, latex, vinyle), vêtements futuristes, habits serrés pour les hommes, etc.

2.3. Free-parties *et* teknivals

Les *free-parties* et les *teknivals* sont des événements illégaux et gratuits. Ils ont lieu principalement dans la nature (forêts, clairières, carrières, grottes, etc.) mais également dans des

entrepôts désaffectés par exemple. Ces endroits sont investis sans autorisation. Les organisateurs de *free-parties* s'occupent d'acheminer le matériel de sonorisation, de lumières, etc. – qui est mis sur pieds en une demi-heure – sur le lieu de la fête, qui reste secret jusqu'au dernier moment (Racine, 2002). Pour y accéder, les ravers appellent une boîte vocale (le soir même) qui va leur donner un rendez-vous. Une fois arrivés à l'endroit prévu, ils sont informés du lieu précis où va se dérouler la fête. Tout cela est entrepris pour que les forces de l'ordre soient au courant au dernier moment (ou si possible jamais) de la fête et de sa localisation. En effet, le but est que la fête réunisse suffisamment de ravers pour que les policiers ne puissent pas l'interrompre.

Les *teknivals* sont des rassemblements qui s'effectuent sur le même principe que les *free-parties*, mais sur plusieurs jours. Les organisateurs et les participants des unes et des autres se confondent en général.

Les musiques qui caractérisent ce genre de fêtes sont les franges les plus dures de la techno, comme principalement la Hardcore. Le style vestimentaire comprend un habillement de couleurs sombres, blousons de montagnes, vestes et/ou pantalons militaires, grosses chaussures, etc., un style adapté aux types de lieux festifs et au froid nocturne.

D'après Racine (2002 : 66), les *free-parties* et la techno hardcore – dans le contexte de ces fêtes – sont considérées par leurs adeptes comme un « attentat sonore », donc une attaque « à l'ordre dominant ou […] à l'encontre d'autres styles de musique moins valorisés ». Collette (2002) met également en avant l'aspect contestataire du mouvement *free-parties* (par rapport à l'Etat et au capitalisme) en disant qu'il s'agit d'un « terrorisme symbolique, qui met le pouvoir face à ses extrémités, l'obligeant à dévoiler son autoritarisme latent et ainsi à se discréditer » (349). En effet, en intégrant un lieu sans autorisation légale, il y a une volonté de défier les forces de l'ordre. La gratuité de ces soirées est une manière de s'éloigner du système commercial et la musique écoutée se veut non standardisée. Les adeptes de ces fêtes cherchent une « alternative », un « anti-conformisme », mais par les nouveaux codes et normes qu'ils ont développés, un conformisme interne existe. Ainsi, des liens se sont établis entre ce milieu et celui des mouvements anarchistes (par exemple Radio Libertaire diffuse un programme techno axé sur la Hardcore ; Racine, 2002). Cependant, les *free-parties* ont également attiré les adeptes déçus par l'institutionnalisation des raves. Il y a en effet une volonté de s'opposer aux types de fêtes qui « sont des produits de l'industrie du divertissement ; elles n'appartiennent plus à ceux qui y participent, mais à des promoteurs de spectacles » (Collette, 2002 : 351).

Des « tribus » (comme ils se nomment) de *travellers* vivent au son techno et organisent des *free-parties*. Ces groupes communautaires, qui ont rejeté les valeurs de la société dominante et cultivant une idéologie anarchiste, occupent des squats l'hiver et parcourent l'Europe l'été (ou l'Amérique

du Nord pour les « *techno-travellers* » nord-américains), voire l'Asie, avec leurs camions équipés de sonorisation et parfois de *home-studio* (Colombié, 2001 ; Collette, 2002).

Cependant, on peut aussi trouver des fêtes à l'air libre et illégales qui s'éloignent de cette vision des choses. En effet, Tacchella (2000) rapporte les faits d'une telle fête qui réunit un public « club » (sic) dansant sur une musique non Hardcore. Rappelons également que la Hardcore n'est pas l'apanage des fêtes illégales. On peut trouver des salles diffusant cette musique dans les raves ou méga-raves, voire même lors de soirées ciblées dans certains clubs.

3. Unicité du mouvement

J'ai montré la diversité du mouvement sous l'angle des différents types de rassemblements sociaux. Elle intègre l'opposition « commercial »/underground qui va au-delà de la fête ; état d'esprit, look, production musicale (grandes maisons de disques/labels* indépendants ; musique standardisée/recherche, exploration, expérimentation).

Cependant, toutes ces tendances font partie d'une même mouvance, d'une même « nébuleuse » (Laville, 2000), d'un même « *univers de reconnaissance commun* » (Racine, 2002 : 71). La fréquentation des clubs, raves et *free-parties* permet aux jeunes de se forger une identité sous-culturelle spécifique.

Cette unicité se voit tout d'abord dans l'importance de l'aspect festif hédoniste de chaque type de fêtes. L'évasion, la rupture avec le quotidien y sont toujours recherchées. Les *free-parties* et *teknivals* intègrent en plus une rupture avec la société.

De plus, il faut aussi signaler que les adeptes de techno fréquentent souvent plusieurs types de fêtes techno selon leurs goûts et leur rapport au mouvement ; ils peuvent apprécier chacune d'elles pour ses spécificités. Certains organisateurs mettent sur pieds des fêtes tantôt légales tantôt illégales et certains DJs passent également des unes aux autres.

On retrouve généralement les mêmes références artistiques « classiques » ; respect pour les « pères fondateurs » de la House et de la Techno de Detroit et Chicago comme Mad Mike ou Derrick May, valorisation des mêmes marques de matériel de création musicale (séquenceurs* Roland, tourne-disques Technics MK2, samplers* Akai) (Racine, 2002).

Racine (2002) relève également des thèmes discursifs qui transcendent les divisions internes au mouvement ; celui de l'authenticité, du rejet de certaines institutions comme les grands médias et les autorités, et celui de la différenciation avec le « commercial » (même pour les franges considérées comme les plus commerciales au sein de la sous-culture). En effet, Thornton (1995) dit que ces milieux se définissent toujours en-dehors et en opposition au « *mainstream* » musical qui reflète l'imaginaire de l'Autre.

Pour finir, on peut remarquer que tous les adeptes ne sont pas ravers à plein temps : ils ont quasiment tous une activité professionnelle ou étudient, ce qui leur prend une grande partie de leur temps.

3.1. Entre sous-culture et contre-culture

La musique techno n'ayant la plupart du temps pas de paroles, médias dominants et intellectuels ont souvent considéré son mouvement comme ne contenant pas de message (Laville, 2000 ; Racine, 2002). Cependant, selon Hebdige (1979), il s'agit là plus d'une constante chez les sous-cultures jeunes, du moins au départ, car elles s'affirment tout d'abord par un « style ». Apparemment, le discours politicien apparaît plutôt dans un deuxième temps, façon de se légitimer face à la société dominante (Laville, 2000). De plus, Thornton (1995) avance que les sous-cultures jeunes ont trop été politisées par l'influence de l'école de Birmingham (dont Hebdige fait partie) mais qu'il y a tout de même la plupart du temps une forme de contestation, mais de façon vague et diffuse. Laville (2000 : 36) fait remarquer, à titre de comparaison, que le rock, « généralement phantasmé comme la musique contestataire par excellence, ne résiste pas non plus à la critique d'absence de « message ». […] s'il a jamais « choqué », c'est plus par son esthétique (les légendaires déhanchements 'sexuels' d'Elvis) que la profondeur de ses textes ». La compréhension directe (à part dans les pays anglo-saxons) et la lecture des textes ne sont d'ailleurs pas monnaie courante et leur contenu n'est pas toujours des plus politiques (Laville, 2000).

Mais, si le discours est apparemment absent, nombre de codes et normes ne seraient pas acceptables dans la société dominante (Laville, 2000 ; Meichtry et *al*., 1997). De plus, on y retrouve les valeurs « traditionnelles » de beaucoup de courants musicaux comme l'amour, la tolérance, la paix, le respect, etc. (Racine, 2002), valeurs qui forment « une éthique diffuse » qui préconise « le respect des règles minimales et consensuelles de notre morale judéo-chrétienne occidentale » (Collette, 2002 : 354)[8]. On aurait ainsi plutôt affaire à une sous-culture qui reprend les valeurs sous-jacentes de la société dominante, bafouées par cette dernière et provoquant une tension chez certains jeunes puis un réajustement au niveau sous-culturel, qu'à une contre-culture qui développe des valeurs opposées à celles de la culture hégémonique (Müller, 2003a).

Même si ces dimensions de la mouvance techno ne sont pas théorisées en tant que telles, une partie de celle-ci les a rendues plus explicites (exemple avec le label* de Detroit Underground Resistance qui affiche clairement une éthique ; le mode de vie alternatif des *travellers* ; etc.) (Laville, 2000). Cependant, dans le mouvement techno, il n'y a rien de déterministe car :

[8] L'auteur parle des ravers de *free-parties*, mais cet aspect est transposable à l'ensemble du mouvement.

> « Au même titre que le Jazz ou le Rock, la techno constitue une nébuleuse qui n'a pas de sens précis ou définitif, dans laquelle chacun prend et comprend ce qu'il veut pour ensuite le manipuler à sa guise, sans aucun essentialisme, pour le meilleur et pour le pire (il existe une techno néonazie au même titre qu'une techno d'extrême gauche, une techno raffinée pour une techno putassière, une techno de musée pour une autre qui refuse de penser…) » (Laville, 2000 : 42).

Comme je l'ai présenté au point 2.3, les *free-parties* apparaissent comme un milieu plutôt contre-culturel. Racine (2002 : 70) relativise malgré tout son potentiel rebelle en affirmant que « la contestation des free-parties est ludique, symbolique. Les principes de fête et d'évasion dominent ». Il ajoute également que les acteurs de ces fêtes ne sont pas aussi éloignés du système marchand qu'ils ne le prétendent ou qu'ils le désireraient. Il appuie cela en évoquant les « *free-parties* » dont les organisateurs incitent les ravers à verser à l'entrée un montant quelconque pour couvrir leurs frais. Ce qui est sûr c'est que toute sous-culture jeune, même des plus contesta-taires, est liée à la consommation (vêtements, musique, etc.). En effet :

> « The relationship between spectacular subculture and the various industries which service and exploit it is notoriously ambiguous. After all, such a subculture is concerned first and foremost with consumption. […] It is therefore difficult in this case to maintain any absolute distinction between commercial exploitation on the one hand and creativity/originality on the other, even though these categories are emphatically opposed in the value systems of most subcultures. Indeed, the creation and diffusion of new styles is inextricably bound up with the process of production, publicity and packaging which must inevitably lead to the defusion of the subculture's subversive power » (Hebdige, 1979 : 132).

La techno a émergé aux Etats-Unis pour passer ensuite en Europe où elle a connu un développement important et une grande diversification. Mais qu'en est-il des régions extra-européennes et extra nord-américaine ? Je ne pourrai m'attarder que sur le cas de l'Equateur, qui a fait l'objet de ma recherche de terrain, car trop peu d'études effectuées dans un contexte non occidental sont accessibles.

Deuxième partie. La techno en Equateur

1. Urbanité et jeunesse

1.1. L'anthropologie urbaine et son objet

Le cadre géographique de ma recherche est l'Equateur. Le sujet de mon mémoire m'a amené plus précisément à m'intéresser au milieu urbain et même aux deux métropoles équatoriennes que sont Quito et Guayaquil. Pour des raisons de temps et financières, je me suis focalisé plutôt sur la capitale. Cependant, si on suit Hannerz (1983), mon étude n'est pas proprement une recherche en anthropologie urbaine.

En effet, il affirme que les ethnologues ont l'habitude de penser le champ de l'anthropologie urbaine de manière trop large. Trop souvent ils y incluent toute étude dont la ville est le lieu de recherche plutôt que l'objet ; par exemple, les enquêtes sur des phénomènes comme l'ethnicité ou la pauvreté en ville alors qu'on pourrait très bien les étudier de la même façon dans un village. Il incite donc à différencier une anthropologie en milieu urbain d'une anthropologie urbaine et définit celle-ci comme étant l'étude de la ville dans sa globalité, comme un tout[9]. Il s'agit donc de trouver les types de relations, les normes, les comportements, les problèmes, etc. particuliers à une ville afin de saisir la spécificité urbaine et de pouvoir la distinguer de la non urbanité (c'est-à-dire principalement de la ruralité). Hannerz a lui-même réalisé une étude d'une ville nigériane qui va dans ce sens, prenant donc en compte cette « communauté urbaine », comme il l'appelle, dans son entièreté – ce qui l'a amené à utiliser entre autres des méthodes quantitatives (comme le sondage). Il considère alors « la ville comme un espace où les gens ne se connaissent pas très bien (du moins au départ), où l'on se fait des relations sans les avoir toujours prévues, et où la structure sociale rend possibles des contacts brefs et rapides » (22). Ainsi ma recherche se place donc plutôt dans une anthropologie en milieu urbain, bien que le phénomène étudié ne se retrouve que dans les plus grandes agglomérations d'Equateur, car je n'ai pas mis l'accent sur « l'aspect urbain des modes de vie que j'observais » (31). En effet, je ne pourrai prétendre à l'appréhension de l'urbanité de ce pays, ni de celle de Quito, où s'est focalisée mon enquête. Cela nécessiterait, selon moi, une étude de plusieurs années et de lourds moyens.

Hannerz critique aussi le fait d'investiguer dans une zone géographique bien délimitée (comme les quartiers populaires, ethniques, ghettos) comme l'ont fait les sociologues de l'Ecole de Chicago (dont il reconnaît malgré cela l'apport important dans l'étude de la ville) et beaucoup d'ethnologues qui se sont intéressés au milieu urbain (ils se sentent en effet plus à leur aise à cause

[9] Se référant à Hannerz, García Canclini (1997), anthropologue mexicain très reconnu en Amérique latine, rejoint cette conception en écrivant que l'anthropologie urbaine cherche « une vision d'ensemble sur la signification de la vie dans les villes » (382).

de la similarité avec les villages « exotiques classiques »). Ma recherche s'éloigne de cette façon de faire puisque le groupe social étudié n'a pas de base géographique bien délimitée (même si la localisation de ses membres n'est pas innocente dans le champ urbain comme on le verra, cf. 4.2.1) mais qu'il est fluide et que ses acteurs se mélangent aussi à d'autres milieux.

1.2. L'Equateur urbain

Au début du 20ème siècle, 4% de la population mondiale vit dans les villes et à la fin de ce même siècle, plus des 50% les habitent (García Canclini, 1997). En Amérique latine la popula-tion urbaine s'élève à 74% et en Equateur à 63% (*Population Reference Bureau*, 2000). Ce pays compte 12,6 millions d'habitants (*ibid.*) et est constitué d'une partie occidentale côtière (*Costa*), d'une partie centrale andine (*Sierra*) et d'une région orientale amazonienne (*Oriente*). Deux villes ont une population qui dépasse le million : il s'agit de la capitale politique Quito (1,2 mio. d'hab. ; Ibarra, 1998), située dans les Andes à 2'800 mètres d'altitude, et de Guayaquil (2,2 mio. d'hab. ; Cerbino & Cevallos, 2003), ville portuaire et fer de lance économique.

Vers 1533, les conquistadors espagnols posent pied sur le territoire de l'actuel Equateur et s'y installent petit à petit, imposant leur loi aux populations autochtones. Cette colonisation instaure une société d'« états » ou de « castes » (« *castas* ») comme les nomme Ibarra (1998). Cette stratification sociale hiérarchique et discriminante, qui détermine l'activité professionnelle et les relations entre les « états » (noblesse, clergé, Métis, Indiens, Afro-équatoriens), se retrouve autant en campagne qu'en ville (Ibarra, 1998). Par exemple, la noblesse (composée de personnes d'origine espagnole) est formée dans le milieu rural par les propriétaires terriens et dans le milieu urbain par les entrepreneurs. Cette situation engendre une domination politique, économique et culturelle de la population blanche. D'ailleurs, l'acculturation s'opère plus fortement dans les milieux urbains.

Au cours du 20ème siècle, le système de « castes » fait place à une société de classes. Ce changement, dû au droit civique considérant chaque individu comme « citoyen », peine à se traduire dans la pratique ; il devient plus ou moins effectif dans les années 1920 et 1930 dans les villes andines d'Ambato et de Riobamba, dans les années 1960 à Cuenca et après la décennie de 1970 à Ibarra (Ibarra, 1998).

> « Les attitudes et comportements hérités des vieilles notions de caste qui imprégnèrent la société équatorienne continuent de se reproduire de la même manière » et « Sans que les structures d'états et les hiérarchies de castes aient disparu, une structure classiste embryonnaire apparut durant ce siècle [le 20ème], bien que rattrapée par le langage de castes »[10] (Ibarra, 1998 : 49 et 18).

[10] Traductions personnelles (Trad. perso.).

En effet, on retrouve les Indiens urbains dans l'économie informelle ou dans la construction et l'industrie pour les hommes et dans les services domestiques pour les femmes. Ce même siècle, surtout la deuxième partie, voit une urbanisation importante. Elle est due à l'exode rural de populations métisses et indiennes principalement. A Quito par exemple, l'extension urbaine va même jusqu'à englober des villages ruraux (Ibarra, 1998). Les citadins d'origine voient leur ville se transformer à cause de cette immigration. C'est pourquoi, ils instaurent des fêtes célébrant la ville et mettant en jeu une valorisation des traditions liées à celle-ci et des remémorations d'épisodes historiques pour favoriser l'identification (Ibarra, 1998) ; *Las fiestas de Quito* se déroulent la semaine du 6 décembre (depuis 1959), à Guayaquil c'est celle du 9 octobre, à Santo Domingo de los Colorados celle du 3 juillet, etc. Cependant, il est difficile de parler d'une identité globale pour une ville, car cela serait réducteur et cacherait la diversité, la complexité et les contrastes socioculturels urbains (Ibarra, 1998).

Ainsi, les milieux urbains équatoriens, tout comme les villes latino-américaines en général, sont le lieu d'une très grande « hétérogénéité socioculturelle », l'adaptation des populations qui y ont immigré et les contacts entre elles ayant généré une grande diversité (García Canclini, 1997). L'histoire de chaque ville ainsi que l'agencement des stratifications sociales et les relations entre elles ont également imprégné ces agglomérations.

1.3. Les jeunes équatoriens dans la ville

En Equateur, les jeunes représentent une grande partie de la population (Cerbino et *al*., 2001). La « classe » adulte les considère tantôt comme le futur de la patrie (idéalisation) et tantôt comme des délinquants potentiels (stigmatisation) (Cerbino et *al*., 2001 ; Cerbino & Cevallos, 2003). Ces auteurs expliquent que les institutions gouvernementales et non gouvernementales ont pour but de conduire les jeunes dans la norme adulte. Elles véhiculent tout comme certains médias de masse l'image du jeune comme étant un être de manques ; manque de sérieux, de faculté de réflexion, de responsabilité, de connaissances, d'expérience. D'autres médias ainsi que les industries culturelles ont des intérêts commerciaux par rapport aux jeunes ; ils s'efforcent de les séduire.

1.3.1. Consommation, globalisation et musique

Espinoza et *al*. (1999) rapportent, à partir d'une étude sur les jeunes et la musique à Guayaquil, que les jeunes équatoriens ont démissionné des partis politiques, des églises, des causes sociales, car ils n'ont plus d'idéaux pour le futur ; ils sont désenchantés et vivent au présent. Les bribes de réenchantement se font au gré des consommations (musique, technologies, informations) et par une

sociabilité liée aux affinités émotionnelles. Ces éléments sont des moyens d'identification, de définition pour les jeunes.

La consommation télévisuelle et musicale est considérable chez les jeunes équatoriens et importante dans leur sociabilité (Tutivén in Cerbino et *al*., 2001). Elle s'insère notamment dans le contexte de la globalisation des consommations culturelles comme l'expliquent Espinoza et *al*. (1999 : 185) :

> « l'accès technologique […] permet aux jeunes de créer un monde à partir de symboles et d'informations d'autres endroits. Alors, nous nous trouvons avec des jeunes qui sont le résultat de processus globalisateurs, ce qui donne lieu à une déterritorialisation et un détachement de la culture, comprise dans ce cas comme culture nationale »[11].

Cependant, Gallegos (2000) nuance cet aspect en affirmant que les jeunes de classes moyennes et élevées sont plus influencés par la mondialisation de la consommation et par la « mode » parce qu'ils ont un accès facilité aux « commodités de la modernité » (39) (comme le câble TV, Internet, les voyages à l'étranger, etc.), alors que les jeunes des classes populaires forment la majorité (Espinoza et *al*. 1999 estiment, d'après des statistiques officielles, qu'ils représentent plus de 50% de leur classe d'âge à Guayaquil).

Dans ce contexte, les auteurs cités dans ce passage parlent de manifestations de postmodernité chez les jeunes de villes comme Guayaquil et Quito (plus liées à l'extérieur du pays que les autres villes équatoriennes) ; ceux-ci recherchent le plaisir, l'hédonisme, l'esthétisme dans la consommation. Cependant, d'après mes expériences des jeunes urbains en Equateur, il me semble que cette vision est trop caricaturale et qu'elle cache la diversité juvénile ; par exemple, j'ai un certain nombre de connaissances, de classes moyennes et basses, qui travaillent (bénévolement ou non) dans des associations entreprenant des actions locales d'aide aux plus démunis (enfants, mères célibataires de couches sociales modestes, etc.), de maintien de l'environnement, etc. véhiculant des idéologies intégrant respect, solidarité, etc. Ils ne font donc pas que consommer pour avoir du plaisir et ont une volonté de changement.

L'étude de Cerbino et *al*. (2001) sur les jeunes de Guayaquil fait ressortir l'importance que la musique prend pour eux. Elle constitue une partie importante de leur temps libre. J'ai également pu remarquer ce fait dans mes fréquentations de jeunes de toute origine sociale. La musique s'écoute chez soi (TV, radio ou CDs), seul ou entre amis, dans les bars, dans les discothèques ou les fêtes (où la danse intervient), dans la voiture, dans les transports publics, etc.

Les chaînes musicales transnationales (en particulier MTV) connaissent une grande audience (tout comme, auprès des adolescents, l'émission « globale » *Popstars* qui eut lieu lors de mon séjour), alors que des programmes musicaux de canaux locaux (comme 10/10) sont plutôt suivis

[11] Trad. perso.

par les jeunes de classes populaires. Même si la musique pop ou rock d'Amérique du Nord et d'Europe est bien implantée, celle produite en Amérique latine (pop, rock, musique tropicale ou autres) la surpasse (Yúdice, 1999, à partir des chiffes des ventes de disques). Cependant, l'achat de CDs originaux est accessible aux classes moyennes et élevées seulement ; en effet, la vente de disques piratés en Equateur est estimée par l'IFPI (*International Federation of Phonographic Industries*) à 75% pour l'année 1996 (Bonet & de Gregorio, 1999). Il est vrai que les magasins de CDs sont peu nombreux. Par contre, les rues des villes sont parsemées de vendeurs de CDs copiés ; ils disposent d'un petit stand ou étendent une petite bâche sur le trottoir et y placent leurs produits qu'ils vendent de un à deux dollars la pièce (contre une quinzaine de dollars pour les originaux). Le piratage rend donc les supports musicaux accessibles à un plus large pan de la population.

1.3.2. Différents styles

Sans entrer dans les détails, je vais m'attarder quelque peu sur les musiques qui connaissent le plus de succès auprès des jeunes, en m'inspirant de mes lectures et de mes observations. Cette catégorisation (personnelle) ne se prétend pas exhaustive.

Musique pop. Latino-américaine ou nord-américaine, elle s'écoute chez soi ou dans les discothèques. Dans la partie nord de Quito, je peux citer par exemple des boîtes que j'ai eu l'occasion de fréquenter comme le No Bar ou le Tijuana qui attirent principalement les classes moyennes et les touristes, ainsi que l'Olimpo et le Vibración pour les couches populaires.

Musiques populaires. Les classes basses écoutent ces musiques qui regroupent des genres comme la *cumbia*, la *rocola*, la techno-cumbia, la *bachata*, le *reguetón*, etc. Les discothèques populaires (comme l'Olimpo et le Vibración cités ci-dessus) ainsi que les transports publics les diffusent abondamment. Certains de ces styles, comme la techno-cumbia actuellement (Ramírez & Santillán, 2003 & cf. 5.1.2) et la *rocola* à partir des années 1990 (Ibarra, 1998), ont même atteint le milieu rural et amérindien qui font appel à des discothèques mobiles (*disco móviles*) pour leurs fêtes villageoises.

Musique tropicale. Des jeunes de toute origine sociale peuvent écouter ce genre de musique qui regroupe des styles comme la salsa, le *son*, la rumba, etc. L'aspect danse détient une importance considérable, puisqu'il y a des pas et des figures propres. Les discothèques « pop » citées plus haut diffusent souvent quelques séquences de cette musique dans leurs soirées, mais il existe aussi des boîtes spécialisées comme, à Quito, le Seseribó et le Mayo 68 que j'ai eu l'occasion de fréquenter. Ces musiques, issues de la rencontre interculturelle provoquée par la colonisation, expriment et représentent l'identité latino-américaine et ne constituent pas un conflit générationnel (Quintero Rivera, 1998). Le boum de la salsa en Equateur date des années 1980 (Ibarra, 1998).

Rock. Beaucoup de jeunes écoutent du rock au sens large (rock classique, métal, punk, hardcore, etc.). Il y a une production locale et latino-américaine importante. Jeunes et moins jeunes perçoivent souvent cette musique comme contestataire (Cerbino et *al*., 2001 ; Gallegos, 2000).

Les adeptes de métal (« *metaleros* ») par exemple forment une sous-culture plutôt dans les couches sociales modestes selon Gallegos (2000). Ils s'opposent à la société dominante – qui les perçoit comme une certaine menace (de la famille, de « l'ordre » social, etc.) – par un mode d'expression violent : musique, paroles, style vestimentaire (cuir, jeans, bottes, couleur noire omniprésente), danse lors des concerts (*pogo*), etc. L'auteure ajoute que le potentiel contestataire de ces jeunes est dû à leur situation économique et à leur vécu de l'injustice et de la discrimination sociales. Le métal représente pour eux un style de vie, puisque « les activités que chacun d'eux [les *metaleros*] excerce dans la vie quotidienne sont marquées par le fait d'être *metaleros* »[12] (Gallegos, 2000 : 69).

Rap et techno. Ces deux styles de musique sont représentés de manière limitée. Je n'ai trouvé aucun texte de sciences sociales traitant de ceux-ci dans le contexte équatorien. Durant mon séjour, j'ai pu lire plusieurs petits articles sur le hip-hop dans le quotidien national *El Comercio*. Ce mouvement urbain est vu comme une « culture » (« *cultura* ») et comme « un moyen de protestation » (« *un canal para protestar* ») (*El Comercio* du 18.05.2003).

En ce qui concerne la techno, elle fait l'objet du présent travail.

Ces différentes consommations musicales génèrent la formation de groupes sociaux de jeunes ou de sous-cultures qui permettent aux jeunes d'affirmer une identité et de se différencier de la masse. Ils peuvent intégrer une vague opposition à la société dominante et une interprétation alternative du monde (Thornton, 1997). Les jeunes peuvent s'y investir par le fait qu'ils disposent de temps libre, car ils n'ont en général pas encore de responsabilités ou charges familiales.

[12] Trad. perso.

2. Cadre d'action

2.1. L'émergence de la techno en Equateur

Pour parler du mouvement techno équatorien actuel, il convient tout d'abord de se demander comment il est né dans ce pays et donc de construire une genèse. Il est évident qu'aucun acteur qui a participé à la naissance de ce mouvement n'a pris le soin d'écrire les premiers événements techno au moment où ils se passaient. Je pense qu'il s'agit là d'un phénomène récurrent dans la genèse de cultures jeunes particulières (et pas seulement de cultures juvéniles d'ailleurs) où leur histoire est écrite seulement dans un deuxième temps, après coup. Il en résulte son pendant de mythes et de points flous. C'est d'ailleurs ce que nous montre Laville (2000) avec ce qu'il appelle « le mythe de Detroit ». Les adeptes occidentaux de techno ont l'habitude de considérer que le sous-style Detroit (du nom de la ville états-unienne, cf. 1ère partie chapitre 1), dont les pères fondateurs seraient Juan Atkins, Kevin Saunderson et Derrick May, constitue l'essence de l'underground et le point de départ de la musique et du mouvement proprement Techno. Laville montre alors que les premiers disques (qui datent du début des années 1980) de ces trois artistes de Detroit n'ont pas le son caractéristique de ce qu'on appelle actuellement musique « Detroit » et que certains de leurs morceaux sont apparus dans les hit-parades à l'époque. De plus, deux de ces producteurs* avaient disparu de la scène* techno avant de réapparaître à cause de la nais-sance de leur image mythique. Laville en conclut que « il fallait aussi à Detroit un « ancêtre » pour imposer son image authentique/originelle » (101).

Le travail « historique » n'a cependant pas encore été fait pour la naissance du mouvement techno en Equateur. J'ai donc dû faire appel à la mémoire des adeptes de musique électronique, des DJs et organisateurs de fêtes qui ont vécu les premiers pas du mouvement et son dévelop-pement pour retracer un historique. Il faut ajouter que je me suis aussi inspiré d'un petit texte trouvé sur Internet qui parle en deux trois mots des premiers clubs techno[13] de Quito et de l'évolution du phénomène (Caamaño, 2001). Ainsi, la tournure que va prendre ma version de l'émergence du mouvement techno et de son évolution dans le contexte équatorien est tributaire de cet article, mais surtout des informateurs que j'ai interviewés à ce sujet. En effet, chacun avait son interprétation des faits ; il m'a fallu déceler les points communs et tenir compte des contradictions entre les différentes informations recueillies (sans oublier que la mémoire des gens quels qu'ils soient n'est pas infaillible, nous allons d'ailleurs le constater au niveau de la datation des événements). J'ai

[13] Les amateurs de techno équatoriens appellent les clubs techno « *discotecas tecno* » (« discothèques techno »), car le terme castillan « *club* » a plutôt la connotation de « night-club ».

aussi utilisé, autant que possible, d'anciens *flyers*[14] pour avoir une idée plus précise notamment sur les dates.

2.2. Les deux pôles

Je me suis rendu compte assez rapidement de la distribution géographique du phénomène techno sur le territoire équatorien. On peut nettement constater deux pôles où se concentrent les « activités techno » (fêtes, production*, DJs, amateurs de techno, etc.) ; il s'agit des deux centres urbains de plus d'un million d'habitants, à savoir Quito et Guayaquil (où j'englobe les stations balnéaires environnantes, comme je l'expliquerai par la suite). Cependant, il arrive que des fêtes électroniques se déroulent dans d'autres villes et dans d'autres stations balnéaires comme à Atacames dans la province d'Esmeraldas (nord-ouest de l'Equateur). De plus, il existe un club techno dans la ville andine de Cuenca (troisième ville d'Equateur en population, regroupant cependant moins de 500'000 habitants).

Il est difficile d'affirmer avec certitude où est apparu en premier un phénomène social lié à la musique techno en Equateur. Il semblerait que cela soit à Guayaquil si je combine mes différentes informations (vers 1992-1993). À Quito, il aurait pris forme quelques années plus tard (vers 1996).

Je vais développer maintenant l'historique et le développement de ces deux pôles. Je parlerai également dans ce chapitre de Cuenca et des autres endroits qui accueillent des fêtes de musique électronique.

2.2.1. La scène* de Guayaquil

Comme je n'ai pu rester que cinq jours à Guayaquil et sa région, je n'ai pas récolté auprès des adeptes autant d'informations que pour le cas de Quito. C'est pourquoi des flous et des lacunes résident.

À Guayaquil, dans les années 1980 déjà, alors que la majorité des jeunes dansaient au rythme des sons tropicaux, DJ Lexter proposait de la musique de groupes utilisant des sons électroniques comme Kraftwerk, Depeche Mode ou Front 242 dans les fêtes qu'il animait. À la fin de cette même décennie, dans cette ville, Darkness (composé de José Elías Wated et Domingo Caballero) sortit un disque dans le style de Depeche Mode.

Mais c'est un club de Montañita (station balnéaire dans la région de Guayaquil connue pour ses vagues et le surf ; cf. annexes photo 5) qui se fit le premier porte-parole de la musique proprement techno dès 1992 ou 1993. Le Pelícano, puisque c'est de lui qu'il s'agit, était tenu par un Espagnol et une femme de Guayaquil. DJ Lexter y mixa* dès le début ce « nouveau » style de musique. Puis

[14] *Flyer* se dit « *volante* » (« volant ») en castillan !

José Elías Wated l'imita sous le nom de DJ Pharmakon. Ensuite, petit à petit, cet embryon de phénomène techno se développa à Montañita même, mais aussi dans la métropole de Guayaquil où l'on vit l'organisation de raves et de fêtes dans des clubs. Des DJs comme Dezzy (Domingo Caballero), Vassago, Uneven Machinary, Landon ou Monillo firent leur apparition. L'origine sociale des amateurs de techno et des DJs a été dès le début les classes élevées. Le mouvement techno connut son expansion maximale dans la région entre 1999 et 2001.

Dans la ville de Guayaquil, les clubs La Creme et Suruba ont grandement contribué à promouvoir le mouvement et la musique électronique. Cependant, le premier a cessé ses activités peu avant mon arrivée en Equateur (en prévoyant une réouverture sous le nom de Opera) tandis que le second a changé de nom et d'orientation musicale.

Ainsi, lors de mon séjour, le Buda Bar est le seul club qui passe de la techno à Guayaquil (tous les mercredis !). Des raves sont organisées occasionnellement le week-end par exemple par l'association Global Unity Movement de DJ Kam.

Cette apparente pénurie de club est trompeuse. En effet, les habitants de Guayaquil se déplacent volontiers vers les plages voisines le week-end venu et les amateurs de techno de cette ville se rendent souvent à Montañita qui compte deux clubs de musique électronique ; le Pelícano qui organise une fête techno en général tous les samedis et l'Alibabar qui passe tous les soirs cette musique. Des raves sont également organisées épisodiquement dans cette localité. Citons par exemple la « plus grande rave d'Equateur » (cf. annexes photo 4) qui se déroule annuellement pendant la période de carnaval. Elle s'étale sur trois jours et regroupe des DJs de Guayaquil, de Quito et de l'étranger (particulièrement de Colombie et du Pérou). J'ai malheureusement manqué cet événement car il a eu lieu au début de mon séjour alors que j'étais encore peu informé sur les différentes fêtes.

Lors de mon passage à Montañita, je fréquente l'Alibabar un mercredi (le soir avant le jour férié de la Fête du Travail du 1er mai), mais il n'y a presque personne. La façade extérieure de ce club suit un modèle architectural arabe. L'intérieur est composé d'un bar, d'une piste de danse assez spacieuse, d'une partie où on trouve des tables et des chaises ainsi que des poufs et d'un deuxième étage donnant sur la piste de danse et sur la scène du DJ devant laquelle est peint le symbole de la paix. Un grand écran orne le mur passant le film Matrix ce soir-là. Un jeune DJ de Guayaquil (moins de vingt ans) mixe* de la Progressive[15] avec des CDs (le club ne possède d'ailleurs pas d'équipement pour les disques vinyles). Le Pelícano quant à lui est un endroit en bois surmonté d'un toit de paille.

[15] Les sous-genres de techno (comme la Progressive) ne seront pas décrits dans ce travail, l'important se trouvant dans la différenciation sociale qu'ils opèrent (cf. chapitre 3).

Les événements techno de Montañita prennent une dimension particulière car ils voient se mélanger des personnes résidentes à Guayaquil, des touristes de Quito ou d'autres parties de l'Equateur, d'Amérique latine, mais aussi d'Amérique du Nord, voire d'Europe. Les premiers peuvent s'y rendre aisément chaque fin de semaine, les deuxièmes plutôt lors des périodes de vacances, tandis que les autres représentent un nombre important principalement lors de la haute saison (qui va environ de décembre à avril).

Certains adeptes de techno vivant à Quito essaient de s'approprier Montañita en disant qu'elle représente la fusion du mouvement techno des deux villes principales. Cependant, dans cette « Ibiza équatorienne » (« *Ibiza ecuatoriana* ») comme l'a qualifiée Frank de Quito, la plupart des DJs y jouant et la majorité du public techno proviennent tout de même de Guayaquil.

Les stations balnéaires entre Guayaquil et Montañita sont parfois également le théâtre de fêtes techno. Signalons les *Full Moon parties* mensuelles à la plage de Kamala à quelques kilomètres de Montañita. Durant mon passage dans cette région, j'ai l'occasion de participer à une rave près de Ayangue (situé à une vingtaine de kilomètres au sud de Montañita). Cette fête a lieu sur la terrasse d'un hôtel se trouvant sur un piton rocheux surplombant la mer (cf. annexes photos 6-9). Le propriétaire a l'intention d'en organiser une tous les deux mois. Ses amis DJ Lexter et DJ Pharmakon (alias José Elías) amènent leur équipement de mixage (table de mix et platines vinyles) et mixent* de la House et de la Deep House durant la soirée. L'entrée est de 30 US$ comprenant grillades pour le souper, chambre et petit déjeuner ou de 5 US$ pour la fête uniquement. Celle-ci, qui commence vers dix-huit heures et qui se termine vers six heures du matin, réunit jusqu'à une cinquantaine de personnes, principalement de Guayaquil et région. Une grande partie des participants se connaissent et certains font partie du cercle d'amis des DJs. En effet, l'endroit est trop retiré pour attirer des touristes et la promotion de la fête ne s'est faite que dans le milieu techno local.

Comparativement à Quito comme nous le verrons plus loin, le milieu techno de Guayaquil a toujours accordé une certaine importance à la production* locale. Je viens de relever la précocité de Darkness (José Elías Wated et Domingo Caballero) dans le genre. Au milieu des années 1990, le même duo, sous le nom de Ultra 7, vit la diffusion de leur vidéo-clip sur MTV (Marchán, ?). Ces deux derniers s'adonnent également à la production « en solo » (dans les styles House et House Progressive), mais d'autres s'y consacrent aussi comme Vassago (Trance/Psychedelic Trance), Leonardo Sabatto (musique électronique expérimentale et fusion entre techno et rock), etc. Mais, il est tout de même rare que leurs disques soient commercialisés ; ils sont plutôt diffusés dans le milieu en don et contre-don. Signalons encore que José Elías Wated, qui détient son propre label*, Twinza Records, prévoit la sortie d'un vinyle. Pour cela, il est en contact avec un label colombien,

car l'Equateur n'a pas de structure au sein du milieu techno qui permette une telle entreprise. J'ajouterais aussi que, à Guayaquil comme à Quito, il n'y a pas de magasin spécialisé qui vend des disques ou des machines pour la production techno.

Durant mon séjour à Guayaquil, Vassago commence à animer une émission radio hebdomadaire sur la techno. Il va présenter chaque vendredi, de 22h à 1h, différents sous-genres de musique électronique sur un canal de diffusion nationale.

2.2.2. Cuenca, Baños et Atacames

Au début de ma recherche, je demandais souvent aux technophiles* de Quito dans quelles autres villes d'Equateur on pouvait trouver un phénomène techno. En général, ils me répondaient Guayaquil/Montañita. Cependant, certaines personnes m'ont signalé l'existence de raves, pendant la période de carnaval, à Atacames (station balnéaire touristique dans la province d'Esmeraldas, au nord-ouest de l'Equateur) et à Baños (localité andine touristique très prisée par les jeunes pour les cascades, les randonnées en vélo de montagne, etc.). On peut en déduire que ces fêtes visent à attirer les touristes nationaux d'une part, mais aussi internationaux dont la majeure partie provient des Etats-Unis et des autres pays d'Amérique latine. Ces raves ne sont donc pas liées à une base locale d'adeptes (ce qui n'en empêcherait pas l'existence) et c'est en général des DJs de Quito, de Guayaquil ou de l'étranger qui y jouent. Cette situation, en plus du fait que ces fêtes n'ont lieu qu'une fois par année, n'est pas identique à celle de Montañita qui dispose d'une assise locale puisqu'elle est rattachée à la scène* électronique de Guayaquil.

Des fêtes de musique électronique ont également pu avoir lieu ponctuellement dans d'autres villes. Un artiste de musique électronique de Quito m'a indiqué avoir déjà joué dans une fête techno à Ibarra – ville andine se trouvant à environ 130 km au nord de Quito – où il avait jugé le public peu enthousiaste et à Cuenca – située environ à 230 km au sud-est de Guayaquil et à 430 km au sud de Quito. Cependant, le jour avant mon départ, je rencontre par hasard un jeune de Cuenca, amateur de techno, qui m'informe de l'existence dans cette ville d'un club de musique électronique du nom de Pop'Art (2 US$ l'entrée), qu'il fréquente régulièrement, car il aime bien la musique diffusée, les jeux de lumières et la « décoration techno et psychédélique » pour reprendre ses propres mots (« *decoración tecno y siquedélica* »). Il ajoute que cette boîte connaît un certain succès et qu'elle est fréquentée par des « personnes alternatives » (« *gente alternativa* »), des étudiants, des touristes et des homosexuels. Il me dit également que la communauté homosexuelle de Cuenca organise des petites fêtes privées de musique techno. Je n'ai donc pas pu me rendre dans cette ville, mais, bien que son phénomène techno ne doive pas se différencier fondamentalement de ceux de Quito et Guayaquil, il faut remarquer, si on en croit les dires de cet informateur, que la

composante sociale y est plus diversifiée comme on pourra le constater (cf. 4.2) – accès aux classes moyennes par le prix d'entrée et des consommations, présence homosexuelle, d'« alternatifs ».

J'ai eu l'occasion de rencontrer deux frères adeptes de musique techno à Santo Domingo de los Colorados (quatrième ville d'Equateur en population, se situant aux pieds des Andes, à environ 150 km de Quito). L'un me raconte qu'il y a très peu de gens qui écoutent cette musique dans leur ville. Celle-ci ne dispose pas de clubs spécialisés en musique électronique et il n'y a pas d'organisation de raves. C'est pourquoi, quand ces deux personnes veulent participer à des fêtes techno, ils doivent se rendre à Quito où ils retrouvent leurs cousins qui les ont initiés à cette musique. Ils ont d'ailleurs déjà vécu une rave de carnaval à Atacames. À cause de leur position marginale, ils n'ont pas participé à beaucoup de fêtes techno et donc connaissent assez mal la scène* équatorienne (ils ont de la peine à me donner des noms de DJs nationaux alors qu'ils connaissent plutôt des artistes internationaux).

2.2.3. La naissance et le développement de la scène* électronique à Quito

La majorité de mes informateurs de Quito m'affirmèrent que les premières techno *parties* de leur ville avaient été organisées par un Afro-Canadien du nom de Tony et par une Britannique dénommée Mélanie, tous deux résidant à l'époque et encore aujourd'hui à Quito. Deux personnes m'ont cependant dit, sans être sûres, que les premières fêtes électroniques avaient dû être le fait d'un DJ chilien, DJ Green, mais ce dernier ne me le confirma pas ; en effet, sa venue en Equateur ne remonte pas aussi loin, comme on le verra par la suite.

Ainsi, ce passage sur l'émergence d'un phénomène techno à Quito est particulièrement influencé par les propos tenus par Tony avec lequel je me suis entretenu – alors que je n'ai pas eu l'occasion de rencontrer Mélanie. Ces deux personnages se sont en effet distanciés du milieu techno. Mon récit est également quelque peu dépendant d'autres acteurs m'ayant parlé de ces événements qu'ils avaient vécus directement ou indirectement.

L'initiative d'organiser des fêtes techno émana de Tony et de Mélanie vers 1996 ou 1997 (suivant les interlocuteurs) lorsque la municipalité instaura une loi imposant la fermeture des activités nocturnes (clubs, discothèques, bars, commerces divers, etc.) à partir de deux heures du matin le vendredi et le samedi et encore plus tôt en semaine, pour « lutter contre la violence » (raison évoquée par les autorités selon divers acteurs liés ou non au milieu techno ; pour ma part je n'ai pas trouvé de source officielle). À partir de ce moment, les gens qui voulaient continuer la soirée après deux heures du matin devaient soit la poursuivre chez eux, soit aller dans les boîtes qui restaient illégalement ouvertes au-delà du « couvre-feu ».

Dans ce contexte, Tony, qui étudiait à Quito à cette époque, et Mélanie se mirent d'accord avec une amie, une architecte équatorienne (de statut socioéconomique élevé et ayant des relations avec les autorités), pour organiser des soirées suivant un concept original afin de les différencier des autres types de fêtes des nuits de Quito. Tony et Mélanie, voyant que les raves marchaient bien en Europe, souhaitèrent organiser des soirées semblables. Après investigations, ils durent constater qu'il n'existait pas de DJ de musique électronique à Quito ! Mais ils rencontrèrent peu de jours avant leur première fête un DJ, Diego Molina, qui possédait une multitude de disques de toutes sortes (excepté de techno). Tony lui fit écouter des extraits des quatre CDs House qu'un ami anglo-saxon lui avait prêtés et Diego Molina en resta bouche bée. Ainsi, il devint le DJ de la première rave de Quito… avec quatre disques.

Vu le succès de cette fête, qui regroupa une cinquantaine de personnes, les trois compères continuèrent d'en organiser. Les premières eurent lieu dans le quartier de La Mariscal[16] dans une maison abandonnée louée pour l'équivalent de 50 US$ la soirée, puis les suivantes dans des endroits différents qui étaient connus seulement le soir même de l'événement – les participants devaient se rendre dans un bar précis pour connaître leur localisation. Ces raves avaient lieu à des intervalles réguliers d'environ deux semaines et débutaient vers minuit pour se terminer vers sept ou huit heures du matin. Pour éviter tout problème avec les autorités, elles fonctionnaient sur invitation (pour faire croire à la fête privée), mais chaque participant payait son entrée et pouvait emmener avec lui deux personnes de son choix. Tony s'arrangeait auprès de proches de son pays pour procurer d'autres disques de musique électronique à Diego Molina afin qu'il étoffe son répertoire.

On dénombrait toujours plus de monde dans ces raves et la liste des invités ne cessait de s'accroître. En effet, les gens qui en avaient accès les appréciaient beaucoup. Étant donné les caractéristiques des organisateurs, les participants étaient principalement des étrangers et des Equatoriens de classes élevées. Dès la quatrième fête, des personnes vinrent de Guayaquil, invitées par un ami ou un proche de Quito. Lors des dernières raves, on pouvait compter de trois cents à cinq cents participants, puis même jusqu'à huit cents pour la plus grande.

Cependant, ces fêtes devenaient trop grandes et les trois organisateurs n'arrivaient plus à les gérer (au niveau de la sécurité, de la circulation de psychotropes illégaux, etc.). C'est pourquoi ils décidèrent de cesser cette activité.

[16] Quartier commerçant de la partie nord de Quito où on trouve des bars et des discothèques fréquentés par les classes moyennes et élevées, ainsi que par les touristes.

Le Zoo

Voyant le succès de ces raves, certains spécialistes de la vie nocturne de Quito commencèrent à s'intéresser à ce genre de fêtes et de musique. Un de ceux-là mit sur pieds le club techno Zoo (situé aux abords du quartier de La Mariscal) avec la collaboration de Tony et Mélanie[17]. Diego Molina devint le DJ résident des soirées du Zoo qui servaient au départ d'« échauffement » pour les invités aux raves de Tony et Mélanie. Quand celles-ci cessèrent, ce club prit en quelque sorte leur relais. Mélanie continua à collaborer avec le Zoo, tandis que Tony se retira du milieu techno.

Les personnes qui ont fréquenté ce club et avec qui j'ai eu l'occasion de converser ont toutes gardé une image très positive de ce lieu. Fausto, qui participe encore aujourd'hui à certaines fêtes techno, n'hésita pas à dire : « c'est le meilleur club qu'il y a eu à Quito ». Ayant connu la musique électronique par le Zoo, Frank, actuellement DJ et producteur, m'a affirmé, en se référant à son expérience techno en Europe (il vécut à Barcelone et à Berlin en 1999-2000) et à sa perception du mouvement occidental, que ce club « respectait la philosophie techno » ; grande tolérance, notamment envers les différences culturelles et les préférences sexuelles et lieu avant-gardiste au niveau musical et esthétique (décoration, habillement des participants, etc.)[18].

Le Zoo était constitué d'une salle de danse carrée aux murs zébrés noirs et blancs et décorée d'éléments métalliques (tubes, bar et porte). Ce qui fascinait surtout les habitués interviewés était les jeux de lumières (lasers, stroboscopes et lumières violettes) qui formaient un aspect innovateur dans le milieu de la nuit de Quito. Ils ont également beaucoup apprécié l'ambiance (qualifiée de « *locura* » (« folie », cf. 3.3) par Dani) et la musique qui était entièrement électronique. « La musique me donnait de l'énergie pour danser » (Mónica). Des DJs locaux, nationaux et internationaux (d'Angleterre, d'Allemagne, du Japon, etc.) y ont joué de la House, de la Techno, de la Trance et même de la Goa (cf. *flyer* en annexes fig.2). Remarquons que DJ Merlin, un Britannique vivant à Quito, était également résident dans ce club.

Bien que les *clubbers** préféraient écouter les DJs étrangers, Diego Molina jouissait d'un grand respect auprès du public du Zoo, respect qui a perduré jusqu'ici chez les anciens habitués du club avec qui j'ai conversé. Beaucoup ont souligné qu'il était un DJ très doué. Dani par exemple, qui avait beaucoup fréquenté le Zoo bien qu'il ne soit pas un adepte de musique électronique, m'a avoué : « Diego Molina est le meilleur DJ » (« *Diego Molina es el mejor DJ* »). En effet, ce club n'attirait pas forcément que des amateurs de techno, car il restait ouvert jusqu'à six ou sept heures

[17] Selon Diego Molina, cet événement aurait eu lieu fin 1996, alors que la première rave de Mélanie et Tony en février 1996. Frank, Fausto et Caamaño (2001) dirent simplement que le Zoo dataient de 1996. Tony m'a dit que sa première fête avait plutôt eu lieu en 1997 et le *flyer* le plus ancien du Zoo que j'ai récolté date d'août 1997. Toutes ces personnes hésitaient lorsque je leur demandais de dater les événements. Je ne peux donc pas être très précis quant à la datation, mais seulement estimer que le Zoo s'ouvrit entre fin 1996 et mi-1997.

[18] Cf. aussi Caamaño (2001) qui rapporte des propos identiques de Frank.

du matin et donc d'autres types de personnes s'y rendaient après la fermeture de leurs bars favoris, ce qui ne les empêchait pas d'apprécier le lieu et son ambiance particulière, voire même, à la longue, sa musique. Il était étonnant d'entendre certains de mes interlocuteurs dire que le Zoo fermait au petit matin vu l'état de la loi municipale. Cependant, un de ceux-ci m'affirma que le propriétaire s'était arrangé avec la police… Je n'ai pas d'autres informations à ce sujet pour infirmer ou confirmer ce propos.

Il faut aussi ajouter que cet endroit n'était pas accessible à tous. En effet, le prix d'entrée et des consommations réservait le Zoo aux classes plutôt élevées (dont beaucoup d'étudiants lycéens ou universitaires d'après les gens que j'ai rencontrés). Mais, contrairement aux premières raves, on ne nécessitait pas d'invitation pour prendre part aux soirées du Zoo.

Il faut encore ajouter que je n'ai pas rencontré par hasard les gens qui ont participé aux soirées du Zoo mais qui ne fréquentent plus les milieux techno ; j'ai fait leur connaissance dans des endroits (bars, discothèques, etc.) qui regroupent des jeunes à caractéristiques sociologiques et culturelles semblables à celles du public du Zoo.

Le Zoo changea de nom et d'endroit vers fin 1998 pour des raisons qui me sont inconnues. Le nouveau club, le Zulu (situé dans le quartier de La Mariscal), poursuivait la philosophie du Zoo, car il s'agissait du même propriétaire et des mêmes DJs résidents et en gros du même public. Le Zulu introduisit cependant une nouveauté par rapport au Zoo en instaurant depuis février 1999 les mercredis funky et acid jazz pour ne pas « laisser vide le milieu de la semaine à Quito » (comme le dit un *flyer* du Zulu, cf. annexes fig.3). Le Zulu cessa ses activités vers 2001.

Je n'ai pas récolté beaucoup d'informations sur ce club. Certaines personnes me parlaient indifféremment du Zoo et du Zulu et la plupart des gens interviewés ayant fréquenté l'un étaient également allés dans l'autre. Mais comme me l'a dit Linda : « le Zoo est vraiment l'endroit qui reste dans les mémoires, comme quelque chose de fou ». En effet, il représente une innovation au niveau musical et dans la manière de fêter et pour cela a acquis une dimension mythique auprès des adeptes.

Le Mantra et le Lunatic

Dans la lignée du Zoo, naquirent deux autres clubs spécialisés dans la musique électronique ; le Mantra et le Lunatic. Je n'ai pas trouvé beaucoup d'informations sur ces deux lieux, car les personnes interviewées focalisaient toujours sur le Zoo (ou le Siete, cf. plus bas) quand je leur demandais de me parler de l'histoire du mouvement techno à Quito. Ces deux nouveaux clubs reprirent la philosophie et le concept musical du Zoo qui, il faut le dire, faisaient recette à cette époque.

Le Mantra (environ 1999-2000) proposait du jeudi au samedi des soirées électroniques de Techno, Trance et Goa. Linda et Paola ont qualifié ce club de « *chévere* » (« cool ») et Diego C de « *delicioso* » (« délicieux »). Les quelques personnes m'ayant parlé de ce club m'ont assuré de la bonne qualité de la musique et m'ont affirmé qu'il était peu fréquenté.

Quant au Lunatic (environ 1998-2000), Diego Molina y joua également un rôle important par le fait d'être DJ résident et co-propriétaire. Il s'agissait d'un club homosexuel qui restait donc dans la lignée « tolérante » du Zoo. Cependant, d'après Frank, il était aussi fréquenté par des hétérosexuels pour la qualité de sa musique et pour écouter mixer* Diego Molina.

Le milieu homosexuel semble être quelque peu lié avec les débuts du mouvement techno à Quito. En effet, une part non négligeable de gays et lesbiennes (équatoriens et occidentaux) avaient fréquenté les fêtes de Tony et Mélanie. Celle-ci avait effectivement des amis dans ce milieu et donc les invitait à ses raves. Tony m'a avoué qu'il appréciait leur attitude qu'il jugeait de « *loca* » ; ils mettaient de l'ambiance et étaient habillés de manière originale (vêtements serrés, avec des brillants, etc.). Par la suite, ils ont également fréquenté le Zoo et le Zulu, puis surtout le Lunatic. On peut remarquer, tout comme aux Etats-Unis et en Europe (Racine, 2002), une visibilité homosexuelle dans le milieu techno équatorien de cette époque. Cependant, d'après mes observations, le lien homosexualité/techno s'est considérablement amenuisé aujourd'hui, bien que les amateurs de soirées techno affirment que les fêtes électroniques acceptent les différentes préférences sexuelles et que leur imaginaire ait retenu cet épisode. Il s'agit aussi de démontrer l'ouverture tant affirmée de leur propre mouvement (cf. 5.1.3) et de le légitimer par rapport au milieu techno occidental qui octroie une certaine visibilité aux homosexuels.

Le Siete

Le club Siete, appelé parfois Seven[19], fut également prépondérant dans le développement de la scène* électronique de Quito. Il était tenu par Aldo, fils d'un ancien maire de Quito, et Alfredo qui avaient possédé quelques années auparavant le Blues, boîte bien connue des milieux alternatifs où on pouvait déjà y entendre de la musique avec des sons électroniques comme Depeche Mode. Au départ, le Siete avait plutôt une identité rock (rock classique, rock des années 80 comme The Cure, etc.), mais l'engagement du DJ chilien Green opéra un tournant. Arrivé avec sa famille en Equateur vers 1997 ou 1998 (il n'a pu me donner l'année exacte), celui-ci décrocha un contrat de *deejaying** avec ce club, laissant tomber ses études. Au Chili, il avait l'habitude de passer toutes sortes de

[19] La plupart des informations sur les péripéties de ce club proviennent de trois DJs ayant été résidents dans celui-ci (DJ Green, DJ Shadow et DJ Electrikal). Je suis incapable de dire si le « vrai » nom de ce club est Siete ou Seven ; ces trois dernières personnes l'appelèrent Siete, alors que d'autres individus l'ayant fréquenté ainsi que le *flyer* d'une fête en son honneur le nommaient « Seven » (cf. annexes fig.6).

musiques, sa préférence allant nettement vers les tendances techno. Cependant, au Siete, il devait se contenter de placer seulement deux à trois disques de musique électronique en fin de soirée, car la clientèle n'était pas habituée à ce style et ne l'appréciait guère. Cependant, il prit assez rapidement l'initiative d'organiser des soirées techno dans ce lieu ; d'abord une tous les deux à trois mois, puis, lors des périodes fastes, plusieurs par mois. Cela attira un public techno qui commença à fréquenter ce club aussi lors des soirées « normales » où DJ Green pouvait ainsi alterner rock et techno de manière égale.

Lors des premières fêtes techno au Siete, on pouvait dénombrer un pourcentage important de touristes étrangers (états-uniens, européens et latino-américains), car l'administrateur du club, un Argentin, s'efforçait de viser ce public-là, car il pensait que ce genre de soirées ne pouvait pas intéresser les Equatoriens. Green, n'étant pas de cet avis, m'a affirmé qu'il disait à ce collègue : « non, non, pourquoi, pourquoi nous devons compter avec des gens qui vont venir de l'extérieur et qui vont toujours repartir, pourquoi nous ne pouvons pas nous-mêmes avoir notre public ? »[20]. Alors, petit à petit il réussit à attirer toujours plus d'Equatoriens dans les fêtes techno du Siete.

Il faut encore ajouter qu'à l'arrivée de Green au Siete, un certain DJ Electrikal y travaillait déjà. Green lui enseigna les bases du mixage de la musique électronique, car Electrikal appréciait beaucoup ce genre de musique, surtout la Trance et la Goa. Remercié par les propriétaires du Siete, ce dernier eut ensuite l'occasion de mixer* régulièrement au Zulu. Notons que Green enseigna aussi son art à d'autres DJs équatoriens comme Sasha (qui eut l'occasion de mixer à Miami (Marchán, ?)), Doctor Spac ou DJ Shadow (sa petite amie), la seule DJ femme d'Equateur.

Le Siete était un endroit assez sombre où il y avait une petite scène pour le DJ. On pouvait écouter une large palette de styles de musique électronique (Techno, House, Progressive, Trance, Goa, etc.). Les personnes interviewées qui ont fréquenté cette boîte m'ont dit apprécier les fêtes de musique électronique, leur ambiance et le fait qu'elles se terminaient vers six ou sept heures du matin. Ebridika a qualifié ce lieu de « putain, super bon, mon gars » (« *puta, super hermoso, loco* ») et Diego C de « *muy rico* » (littéralement « très riche »). Au sujet de la composante sociale du Siete, Ebridika m'a dit : « Au Seven, il y avait aussi des gens *aniñados*[21], tu piges, mais c'était des personnes qui avaient de bonnes vibrations et il entrait de tout, enfin »[22]. Cependant, le prix d'entrée (environ 3 US$) éliminait les personnes de classes modestes.

[20] Trad. perso. de : « no, no, por qué, por qué tenemos que contar con gente que va a venir de afuera y que siempre se va a estar yendo, por qué no podemos nosotros tener nuestra gente ? ».
[21] Ce terme est utilisé pour désigner des gens « riches » et « superficiels ».
[22] Trad. perso. de: « en el Seven, había también gente aniñada, cachas, pero era gente con buena onda y entraron de todo, o sea ».

Le Siete dut cesser ses activités en 2001 après quatre à cinq ans d'existence. D'après certains de mes informateurs, les raisons étaient le trafic de stupéfiants en son sein et le non respect de la loi municipale qui impose la fermeture des clubs à deux heures du matin.

Alors, Aldo décida d'ouvrir un nouveau club techno (principalement du sous-genre House), le E-House. Il s'agit, pour ainsi dire, du déplacement du Siete à un autre endroit. À cette époque, le propriétaire avec la collaboration de Juan Carlos (cf. plus bas) faisait venir régulièrement des DJs de Miami ; le prix d'entrée grimpait alors jusqu'à une vingtaine de dollars (ce qui rendait ces fêtes accessibles seulement aux classes élevées) ! Ensuite, Aldo délaissa ce club et un certain Pato le remplaça. Quelques temps plus tard (aux environs de la fin 2001 ou du début 2002), ce dernier déplaça le E-House dans le sous-sol d'un hôtel (le Chalet Suisse) et le baptisa Down Town.

Si DJ Electrikal retrouva une place au sein du E-House (bien que mixant* de la Trance), puis du Down Town comme on le verra, Green ne suivit pas Aldo dans son nouveau club. En effet, il préféra organiser avec DJ Shadow des fêtes techno de son côté (cf. plus bas). Ainsi, il faut déjà mettre en évidence l'importance de Green dans la scène* électronique de Quito. En effet, il a fait du Siete un club à identité techno, promu cette musique par les fêtes organisées dans ce lieu et enseigné à plusieurs DJs son art. Son rôle prépondérant est souvent reconnu chez les adeptes ayant quelques années d'expérience dans le milieu.

L'Acqua et le Cool Antro

On pourrait encore parler des clubs Acqua et Cool Antro qui passaient également principalement de la musique électronique, mais je n'ai récolté que très peu d'informations sur ces deux-là. Cependant, il faut dire que leur durée de vie fut courte et que, comme ceux cités précédemment, ils ont fermé avant que je n'entame ma recherche. Ajoutons encore que Juan Carlos était co-propriétaire de l'Acqua, que Oca Serrano était le DJ résident du Cool Antro et que DJ Johnson celui de ces deux clubs, trois personnages dont je vais reparler par la suite.

Les raves

Avec le succès du Zoo et du Siete, on commença à comprendre que le filon « musique électronique » était exploitable économiquement. C'est pourquoi plusieurs clubs techno naquirent, mais ils ne connurent pas la même réussite que les deux clubs « mythiques » et fermèrent rapidement. Cette époque (environ de 1999 à 2001), qui constitua la période faste du mouvement électronique à Quito, vit également l'augmentation des raves. Il faut cependant signaler qu'il m'a été plus difficile de récolter des informations sur ce genre de fêtes, car il s'agissait d'événements ponctuels dans des lieux divers et éphémères, contrairement aux clubs qui étaient fixes sur une

certaine période – de plus, comme on l'a vu, c'étaient ceux qui duraient le plus longtemps et donc qui avaient en général le plus de succès qui restaient dans les mémoires. En effet, les ravers ne se rappelaient pas de tous les noms de fêtes, de DJs, de lieux, etc.

J'aimerais ajouter au passage que les adeptes de techno équatoriens utilisent le terme « rave » également pour désigner une fête techno en club avec des DJs étrangers ou même nationaux (comme celles qui eurent lieu au Zoo ou au Siete), contrairement aux technophiles* occidentaux (lieux ponctuels).

Ainsi, à la suite des fêtes de Tony et Mélanie, des raves de différentes tailles ont continué à se dérouler dans des entrepôts, des haciendas (appartenant à des gens du milieu techno), des salles communales, en plein air, etc. Une grande partie de ces fêtes techno avaient lieu en dehors de la ville, mais les participants restaient des citadins de Quito. Il m'est cependant difficile de parler de leur fréquence. Le seul élément que je peux affirmer est que leur nombre était plus important vers les années 1999 à 2001 comme je l'ai déjà remarqué plus haut. Au sujet des raves de cette époque, Oscar m'a dit : « c'était un peu underground, mais aussi bien élitiste, mais c'était trop cool, à cette époque c'était le must »[23] ; et qu'il s'agissait du « mouvement rave le plus authentique qu'il y a eu ici, qui était celui de la rave « rave » ; des gens qui vont et qui délirent »[24].

Pour exemplifier cette section « raves », je vais dire quelques mots sur la rave Guápulo qui eut lieu le 1er décembre 2000 dans la salle communale du quartier du même nom, situé en marge de Quito. J'ai eu la chance de retrouver le *flyer* de cette fête (cf. annexes fig.4) grâce auquel on peut effectuer quelques observations intéressantes. Elle se déroula lors des Fêtes de Quito (cf. 1.2) où les gens boivent et dansent sur des rythmes populaires à la gloire de la ville. C'est pourquoi, le *flyer* dit explicitement que les gens de Quito disposaient cette fois-ci d'une alternative à cette manière de faire, c'est-à-dire de « fêter bestialement avec nous [les gens de la rave] ! » (« *festejar a lo bestia con nosotros* ! »). Trois DJs étaient annoncés à cette rave, à savoir Elektrical, DJ Sasha (cf. plus haut) et DJ Joan (l'organisateur) qui est un Autrichien résidant en Equateur depuis 1987. Ils jouèrent de la Trance, de la Goa et de la Techno. Le début était prévu à vingt heures et, ce qui est très étonnant, l'entrée était seulement de 1 US$ (jusqu'à vingt-deux heures). Notons également les « arguments de vente » de la fête qui étaient « tente géante, méga-son, méga-lumières, décoration, malabarisme, artisanat, nourriture, bonnes boissons alcoolisées et parking ». On peut donc mieux s'imaginer comment se présentait une de ces raves.

[23] Trad. perso. de : « era un poco underground, pero también bien elitista, pero era muy bacán, esa época fue lo mejor »
[24] Trad. perso. de : « movimiento rave más genuino que hubo acá, que era del rave "rave" ; gente que vaya y se pone loca ».

Après la fermeture du Siete, DJ Green ressentait le besoin d'organiser des raves selon un autre concept que celui du *clubbing**. Avec son amie DJ Shadow, il mit sur pieds toute une série de fêtes de musique électronique, de différentes tailles (dont la plus grande réunit trois milles personnes selon leurs dires), qui pouvaient intégrer les performances de groupes de *break-dancers*, de gens qui faisaient des graffitis, de *skate-boarders*, de personnes spécialistes dans le *piercing*, etc. Ces démonstrations étaient parfois organisées sous forme de concours avec des prix. De cette façon, ils voulaient donner aux jeunes la possibilité d'exprimer une forme d'art et permettre aux participants de la fête de découvrir des activités originales « pour qu'ils fassent davantage que seulement aller à la fête, danser et se droguer… tu comprends, c'est autre chose, c'est plus pour l'art »[25] (DJ Shadow). Les deux organisateurs invitaient des DJs de musique électronique de styles divers, mais aussi parfois des DJs de hip-hop. Cependant, ils ont cessé depuis ce genre d'activités en songeant les reprendre plus tard.

À côté de ces fêtes plus ou moins accessibles économiquement se développèrent également des raves aux prix d'entrée élevés qui tentaient d'amener des DJs étrangers reconnus, de Colombie et d'Amérique latine principalement mais aussi des Etats-Unis et d'Europe. Elles se déroulaient dans de grandes salles comme par exemple dans la salle des expositions de La Mitad del Mundo (Milieu du Monde), au nord de Quito.

2.2.4. La scène* actuelle de Quito

Je vais parler ici de la période où j'ai effectué mon terrain. Il s'agit donc cette fois de décrire les lieux et les fêtes que j'ai fréquentés.

Quand, lors de mon premier séjour, je posais aux adeptes de techno la question de savoir quels clubs de musique électronique existaient à Quito, le Hash était constamment mentionné, ainsi que le Milk mais dans une moindre mesure car il n'ouvrait quasiment plus. Mais ils me citaient également souvent le Down Town et le Tavú qui étaient considérés comme des clubs à identité électronique bien que ne passant pas que de la techno. Lors de mon second séjour, deux nouvelles boîtes techno allaient voir le jour (l'Encuentro et le Sila Café), alors que le Hash et le Milk avaient quant à eux disparus.

Je vais donc commencer par parler de ces clubs, perçus comme ayant une identité techno par les technophiles* équatoriens, après quoi j'aborderai les raves, puis également la production*. Il va s'agir de décrire ces endroits au niveau physique, musical et social, afin de tenter de recréer leur ambiance.

[25] Trad. perso. de : « para que hagan más que sólo ir a la fiesta, bailar y drogarse… me entiendes, es otra cosa, es más por el arte ».

Le Hash

Comme je viens de le dire, le Hash (cf. *flyer* en annexes fig.5) est le plus souvent cité comme club de musique électronique par les adeptes. Il se situe à l'endroit où s'était trouvé le E-House avant qu'il ne se déplace. C'est Aldo qui ouvre le Hash en 2002. Juan Carlos a la charge de l'administrer et d'en assurer la programmation avant qu'il ne se retire fin novembre 2002. Un Français, Kent, reprend ensuite cette fonction. En plus des DJs locaux et nationaux, on peut y voir jouer régulièrement des artistes étrangers, latino-américains, états-uniens, européens, mais surtout colombiens (comme le très fameux DJ Gerard, DJ Boom, etc.), car, jusqu'en décembre 2002, le Colombien Diego Serrato est DJ résident du club et use de ses réseaux amicaux et professionnels dans le milieu techno de son pays d'origine. Un DJ équatorien et un d'origine argentine le remplacent ensuite. Notons que Juan Carlos a réussi à amener quelques DJs internationaux de renom comme Willy Sanjuan d'Espagne, Oliver Klein d'Allemagne ou George Acosta de Miami. Le Hash ne privilégie pas un sous-genre particulier ; on peut principalement y entendre de la House, Tech-House, Techno, Trance et Goa.

Ce club ouvre tous les vendredis et connaît une affluence importante. Cependant, il arrive qu'une fête ait lieu de temps à autre le jeudi ou le samedi, mais dans ce cas il a de la peine à se remplir. Les prix d'entrée – comprenant parfois un *trago* (boisson alcoolisée) – varient bien entendu en fonction des DJs, c'est-à-dire en général de 5 US$ lorsque jouent des artistes locaux ou résidents à 10 US$ voire plus lors de la venue de DJs étrangers. Il s'agit là de montants importants dans le contexte équatorien. Quand on sait que les consommations sont également chères (5 US$ pour une boisson énergétique, ce qui est a peu près le prix d'un produit identique dans un club techno de renommée en Suisse), on comprend tout de suite que ce club est accessible pour une certaine élite socioéconomique. Celle-ci correspond en général à une population d'un teint de peau clair. Ainsi, on rencontre très peu d'Afro-équatoriens et de Métis au Hash, mais également peu de touristes. Les personnes fréquentant ce club sont qualifiées par elles-mêmes et par l'extérieur d'« *aniñadas* », terme utilisé pour désigner les gens « riches » et, du moins selon les classes plus modestes, superficiels. Donc, au Hash, les vêtements « *fashion* » (cf. 5.2.2) ont la côte et la consommation d'alcool et de cigarettes, voire d'autres psychotropes (cocaïne, dans une moindre mesure l'ecstasy) est importante.

La porte d'entrée du Hash est toujours fermée. Une petite ouverture dans cette porte permet de signaler au portier qu'on désire entrer. Celui-ci informe le prix et laisse entrer la personne après un bref examen de son apparence (ethnotype, attitude, habillement). Une fois à l'intérieur, on suit un couloir descendant qui mène à la salle principale aux murs noirs où on trouve sur la gauche un bar et sur la droite la piste de danse, surplombée par le lieu de travail du DJ. Celle-ci est bordée de

quelques endroits surélevés qui font office de podiums pour danser et en son fond sont disposés plusieurs fauteuils. Une sorte de seconde pièce, séparée par un épais rideau noir, se trouve derrière la scène. Elle est constituée d'un deuxième bar et de divers sofas ; l'ambiance y est plus sombre et plus calme. Dans la salle principale, deux ou trois stroboscopes fonctionnent quasiment sans interruption. Ils sont accompagnés de faisceaux lumineux de couleur rouge partant du plafond.

Les technophiles* commencent à arriver au Hash entre vingt-trois heures et minuit. Les fêtes se terminent au moment où il n'y a plus beaucoup de monde. Ainsi, elles peuvent durer jusqu'à deux heures et demie du matin au plus tôt et cinq heures et demie au plus tard. Cependant, c'est parfois la police qui raccourcit les festivités (à cause de la loi des deux heures). Pour éviter cela, le portier du Hash ferme également la petite fenêtre encastrée dans la porte d'entrée à partir de deux heures du matin pour sembler réellement hors-service. La volonté de continuer la fête jusqu'à l'aube est aussi liée à la perception qu'ont les adeptes de techno du mouvement européen dont ce fait constitue une des caractéristiques importantes.

Cependant, vers fin mars 2003, le Hash change son nom en Manray (cf. annexes photo 3). Cela correspond à un nouveau staff et à une nouvelle direction conceptuelle. En effet, Aldo et Kent, en proie à quelques difficultés financières (selon les dires d'un de mes interlocuteurs), se retirent et laissent place à un nouveau propriétaire et à un nouvel administrateur (Juan Carlos, qui avait déjà rempli cette fonction au début du Hash). Le Manray ouvre du jeudi au samedi ; les vendredis sont consacrés à la musique électronique, tandis que les autres jours à la « musique alternative » – catégorie utilisée par les jeunes équatoriens pour parler d'une musique variée non-standardisée (englobant des styles comme le rock, le ska, certains types de musiques tropicales, le reggae, etc.). Cependant, à la mi-avril déjà, le Manray est fermé par la police pour cause d'ouverture tardive[26]. La tendance du Manray (à la suite du Hash) à continuer la fête au-delà des limites permises l'a conduit à sa mort définitive.

Le look du Manray ne diffère pas particulièrement du défunt Hash. Un écran passant des images de concerts et un jeu de lumières plus complexe (néons violets et lasers verts, rouges et jaunes) constituent les nouveautés. Les prix d'entrée et des consommations sont également semblables à ceux du Hash. Lors de la soirée d'inauguration (le 21.03.03), l'entrée s'élève à 12 US$, mais avec alcool à volonté (rhum, whiskey ou vodka) jusqu'à épuisement du stock (qui pointe vers deux heures du matin).

J'ai pu entendre quelques critiques de la part des adeptes techno par rapport au fait que le Manray ne se consacrait plus entièrement aux musiques électroniques. En effet, le Hash était

[26] Il s'agit de la raison évoquée par quelques interlocuteurs. Je ne suis pas en mesure de dire s'il y en avait d'autres.

apprécié, tout d'abord parce qu'il était cent pour cent techno. Les habitués aimaient donc beaucoup la musique et l'ambiance du club. Ils affirmaient qu'il constituait le seul vrai club techno de Quito. Pourtant, certains technophiles* équatoriens le fréquentant de temps en temps critiquaient son élitisme. « Au Hash, seulement ceux qui sont bien habillés et je ne sais pas quoi peuvent entrer, quelle merde ! »[27] (Ebridika).

Le Milk

Ce club ouvre ses portes au milieu de l'année 2002. Les propriétaires de ce lieu avaient fait venir un architecte colombien pour le design intérieur et extérieur (cf. annexes photo 1). Celui-ci l'avait calqué sur le modèle d'un club Milk en Colombie qu'il avait conceptualisé. Les propriétaires se lancent dans cette aventure car ils pensent que cela fonctionnerait bien financièrement. Comme me le dit Andrés (un des propriétaires et amateur de musique électronique), le concept de départ est de constituer un lieu où les gens peuvent passer un moment agréable en buvant un verre (grand choix de cocktails) accompagné d'amuse-gueule, avec une décoration soignée, de bons équipements sonores, une musique de qualité et tranquille (style House, Deep House, Latin House, Chill Out*/Ambient) jusque vers une heure du matin. Le public visé est clairement les gens des classes élevées. Au début, le Milk marche bien, mais quelques mois après l'ouverture l'affluence diminue considérablement. Andrés en conclut que ce club est trop sophistiqué pour les habitants de Quito qu'il qualifie de « en retard » (« *atrasados* »). Si les premiers mois il est ouvert quasiment tous les soirs, par la suite il ne fonctionne que lors d'événements ponctuels, de moins en moins souvent, et durant mon séjour il n'y a que deux fêtes après quoi les personnes à la tête du Milk abandonnent par manque de rentabilité.

Si mes interlocuteurs ne me citent pas souvent spontanément ce club, c'est parce que peu de fêtes y ont lieu à cette époque. Cependant, la majorité le connaît, l'a déjà fréquenté et le considère comme techno (car c'est l'unique style diffusé). Elle apprécie son design et la musique tranquille que les DJs passent.

Les murs du Milk sont blancs et une paroi soutient des écrans allongés où on peut voir des images de concerts. On trouve d'un côté de la salle des fauteuils blancs à angle droit et des tables basses, de l'autre des chaises métalliques et de petites tables rondes surélevées et au fond le bar également métallique, tandis que le centre de la pièce est réservé aux danseurs. Des lumières pâles, la plupart bleutées, surgissent du sol et de structures blanches fixées contre les parois.

Deux DJs colombiens (Oca Serrano, résidant à Quito, et Gerardo) animent les deux soirées ayant lieu lors de mon séjour. Les *clubbers** arrivent vers vingt-trois heures trente ou minuit et la

[27] Trad. perso. de : « En el Hash, sólo pueden entrar los que están bien vestidos y que no sé que, qué huevada ! ».

salle se vide vers deux heures trente. Si l'entrée est gratuite, le prix des consommations est élevé. Les participants sont habillés « *fashion* » et ont un teint de peau assez clair, significatif des classes privilégiées comme on le verra plus loin (cf. 4.2).

Notons également que les propriétaires à qui appartiennent le Milk possèdent également un autre club, l'Aria, qui est aussi un endroit pour les jeunes de haut rang socioéconomique, mais qui privilégie les musiques pop et latino. Cependant, ils y invitent parfois des DJs de musique électronique (comme ce fut le cas de Oca Serrano).

Le Down Town

Comme nous l'avons vu (cf. 2.2.3), le Down Town est le déplacement du E-House au sous-sol de l'hôtel Chalet Suisse dans le quartier de La Mariscal (cf. note 16). Le propriétaire, Pato, inaugure ce club vers la fin 2001 ou début 2002. J'avais déjà eu l'occasion de le fréquenter en été 2002 lors d'un séjour en Equateur, ce qui m'avait donné l'idée de traiter ce thème pour mon mémoire de licence. Le Down Town est ouvert du mercredi au samedi jusqu'à six heures du matin. En effet, étant donné que ce club fait partie officiellement d'un hôtel (Chalet Suisse), la loi de la fermeture à deux heures du matin ne s'y applique pas. Cela constitue un net avantage par rapport aux autres boîtes. C'est pourquoi les gens commencent à affluer au Down Town principalement à partir de deux heures du matin. Il connaît donc toujours une bonne fréquenta-tion à partir de cette heure-là. DJ résident depuis les débuts du club, Electrikal commence sa prestation à deux heures et mixe* jusqu'à la fermeture. Il est précédé d'un autre DJ qui met de la musique plutôt commerciale dont certains morceaux électroniques pour tenter d'attirer du monde avant la fermeture officielle des autres bars et discothèques. Quand Elecrtikal prend les commandes, il met en général de la musique électronique, principalement de la Trance et de la Goa, tout en y mêlant de l'Electro et de la House n'hésitant pas à passer d'un style à l'autre. Cependant, sa prestation est entrecoupée de phases de rock des années 80 et de rock alternatif, voire de hip-hop, selon la façon dont il sent son public. Ce DJ justifie cette attitude par le fait qu'il doive satisfaire la clientèle. Il explique également que le concept de base du club est d'offrir une alternative par rapport aux autres bars et discothèques en proposant une musique originale et non-commerciale.

Cette infiltration du rock au milieu de la musique électronique rappelle la parenté du Down Town avec le Siete (n'oublions pas que le Down Town est issu du E-House, lui-même issu du Siete, cf. 2.2.3). Cependant, le Down Town organise moins souvent que le Siete en son temps des fêtes spécialement techno ; durant mes séjours, il y en a une seule (cf. *flyer* en annexes fig.6) qui a d'ailleurs lieu en l'honneur de l'époque du Siete et du E-House.

Le Down Town n'est pas visible depuis la rue, car la porte y menant est surmontée d'un écriteau disant « Casino Chalet Suisse ». En effet, un étage plus bas se trouve un petit casino et plus bas encore, on découvre une porte à barreaux qui marque l'entrée du club. L'intérieur est très sombre (ce qui fait également penser au Siete) ; le plafond est bas et les murs noirs mais ornés de sortes de tableaux avec des couleurs fluorescentes et de quelques néons violets. Un stroboscope perpendiculaire au plafond, des lasers verts et une boule à facettes participent au jeu de lumières. La piste de danse se trouve au centre de la salle et est entourée de fauteuils et d'un bar derrière lequel on aperçoit le DJ et ses équipements, ainsi qu'une pancarte sur laquelle est écrit « techno ». Sur un pan de paroi, à côté du bar, est collée une multitude de *flyers* (techno, hip-hop, etc.) provenant en majorité des Etats-Unis.

L'entrée est de 5 US$ (avec une consommation). Cependant on observe au Down Town un tissu social plus diversifié qu'au Hash, Milk et Tavú (cf. plus bas) ; on retrouve toujours des personnes qui fréquentent ces trois derniers clubs, mais aussi des gens de classes moyennes et d'autres ne se qualifiant pas d'adeptes de techno, mais appréciant en général cette musique, ainsi que quelques individus en costard cravate qui viennent du casino. Par contre, les touristes sont peu nombreux. Le style de vêtement est moins « *fashion* » que dans les autres clubs techno.

Beaucoup d'adeptes de techno avec qui j'ai parlé sont critiques face à ce club. Pourtant la majorité le fréquente plus ou moins régulièrement et elle ne manque en général pas de le citer en tant que club techno même si certains ajoutent qu'en fait ce n'en est pas vraiment un parce qu'on peut entendre d'autres styles de musique. Quelques-uns me disent ne pas apprécier le DJ argumentant qu'il ne sait pas mixer*, qu'il passe toujours les mêmes disques ou qu'il met de la vieille musique électronique. Au-delà de ces jugements, mes observations me font plutôt penser que le Down Town joue un rôle très important dans la scène* électronique de Quito. En effet, il constitue un lieu techno stable (il durait depuis deux ans et il est moins menacé par une intervention policière) et relativement peu cher par rapport aux autres fêtes électroniques, ce qui le rend accessible à une plus large palette de population. D'ailleurs il connaît une affluence régulière et importante et il constitue toujours une roue de secours pour celui qui veut danser sur de la musique électronique un soir où il n'y a pas de fête particulière. De plus, après une soirée techno en club, qui ne dure rarement jusqu'à plus de trois ou quatre heures, il y a toujours la possibilité pour les adeptes de faire l'« *after* »* au Down Town ce qui arrive régulièrement. Malgré les critiques, j'aimerais encore signaler qu'Electrikal reste une figure importante dans le milieu techno de Quito ; il représente à lui seul le Down Town et fait bouger quatre nuits par semaine un nombre considérable de danseurs sur de la musique électronique.

Le Tavú

Des clubs dont j'ai parlé, le Tavú (cf. annexes photo 2) est celui qui est le moins cité sous le label « club de musique électronique ». Pourtant, le DJ résident, DJ Johnson, est un fan de musique électronique (principalement House, Deep House et Chill Out*), mais il doit effectivement passer d'autres musiques comme de la pop et de la musique tropicale. Cependant, depuis avril 2003, la propriétaire en collaboration avec Juan Carlos[28] y organise régulièrement des soirées spécialement dédiées à la musique électronique avec des DJs de la ville, mais aussi de Guayaquil et de l'étranger. Ils ont l'ambition d'inviter au moins une fois par mois des DJs de l'extérieur. Lors de mon séjour, il y a une soirée avec deux DJs de Guayaquil (Monk et Kam) et deux autres avec deux DJs femmes d'Argentine (Mina et DJ Violett ; cf. *flyer* en annexes fig.8).

Le Tavú ouvre du mardi au samedi. Le mardi et le mercredi il est peu fréquenté et l'ambiance est assez calme (on peut y écouter surtout de la musique Chill Out*), car les *clubbers** viennent surtout pour boire un verre et converser. Du jeudi au samedi, l'affluence est plus importante et la musique plus vivante (pop, musique tropicale, House, etc.) ; le club ferme vers trois à quatre heures du matin quand il y a beaucoup de monde, alors que les gens commencent à arriver de manière significative entre vingt-trois heures et minuit. Les événements spéciaux connaissent une fréquentation particulièrement importante.

Le Tavú, situé tout près du Hash, se trouve sur un flanc de montagne donnant sur un vallon, à l'est de la ville. Lorsqu'on pénètre dans ce club, on arrive sur un balcon intérieur où se trouve la caisse, le vestiaire et quelques petites tables et chaises. Des escaliers descendants mènent dans la salle principale ; on aperçoit sur la droite le bar, sur la gauche des chaises et des tables de bois décorées d'une petite bougie et au milieu la piste de danse. Derrière le bar, un tissu de velours rouge recouvre la paroi où des structures métalliques supportent les bouteilles d'alcool paraissant ainsi flotter dans le vide. Un lustre surplombe la salle et les poteaux de soutien sont zébrés. Au fond, une imposante vitre offre une vue sur le vieux quartier de Guápulo et sur sa magnifique basilique. De cet endroit, il est possible de sortir et de descendre sur une terrasse qui est peu fréquentée car les nuits à cette altitude sont froides. Notons encore que les serveuses et serveurs revêtent un chapeau de cow-boy zébré.

Dans ce club plus qu'ailleurs, la clientèle fait partie des classes élevées. Leur habillement et leur ethnotype le révèlent en partie. L'entrée est de 10 US$ (plus 22% de TVA et de service) convertissables en consommations et de 12 US$ (plus taxes) sans boisson lors d'événements spéciaux. Il faut encore remarquer que le prix des *tragos* est passablement élevé (un whiskey coûte

[28] Ce personnage organise des événements techno avec un associé sous le nom de Sonique Productions.

8 US$ + taxes). Frank dit du Tavú que c'est « un endroit bien *aniñado* mais cool, bien froufrou, mais cool »[29]. Une des premières fois que je m'y suis rendu, le portier ne voulait pas me laisser entrer malgré mon apparence d'étranger – je suppose que je n'étais pas assez bien habillé. J'insistai et le portier me dit : « mais c'est 10 US$ l'entrée, c'est un problème pour toi ? ».

Le public est composé d'habitués qui apprécient en général la musique électronique mais pas tous ne s'y identifient. Lors des fêtes spécifiquement techno on peut voir un nombre considérable de personnes qui fréquentent les autres lieux de musique électronique. On compte également plus de touristes que les trois clubs précédents.

L'Encuentro

À la fin de mon premier séjour (fin mai 2003), j'avais donc vu la disparition du Hash/Manray et du Milk et lors de mon second séjour (décembre 2003) je peux découvrir un club cent pour cent techno, l'Encuentro (« Rencontre » en castillan), en fonction depuis septembre, dont Diego Molina m'avait déjà annoncé la naissance avant mon premier départ. Il se trouve dans le quartier de La Mariscal (cf. note 16), dans une rue touristique (discothèques, bars, Internet cafés, magasins de souvenirs, etc.). Il appartient à deux résidents étrangers et est sponsorisé par la marque de bière Heineken (cf. *flyer* en annexes fig.9). Frank me dit que c'est le seul « vrai » club électronique actuellement.

Ce club ouvre tous les jours de la semaine excepté le dimanche. Du lundi au mercredi l'entrée est gratuite, autrement elle s'élève à 4 ou 5 US$ (cela dépend du DJ) comprenant une bière. Ces prix rendent l'Encuentro accessible à une partie des classes moyennes, surtout que les consommations ne sont pas excessivement chères par rapport aux autres clubs techno ; une bière (Heineken) coûte 2 US$. Cependant, la clientèle ne diffère pas (encore ?) fondamentalement des autres clubs techno, même s'il est vrai qu'elle n'est pas spécialement « *fashion* » non plus. Il faut encore noter que le portier fait « bien » son travail et qu'il ne laisse pas entrer tout le monde (ce fut le cas de deux interlocuteurs, adeptes de techno, qui ne devaient pas être vêtus à la convenance du portier). Chaque soir on peut écouter un DJ différent ; Diego Molina, Frank Johnson et d'autres DJs de Quito y mixent* souvent, mais les amateurs de techno peuvent également apprécier des artistes étrangers (comme James Garlick de Londres ou Diego Serrato de Medellin, Colombie, lors de mon séjour). La fréquentation est plus importante le week-end et lorsque le DJ invité provient de l'extérieur.

L'Encuentro est en fait très petit et simple. Quand on y entre, on arrive directement sur la piste de danse, petite et carrée. Plus loin, un bar, vers lequel s'agglutinent des *clubbers** pour

[29] Trad. perso. de : « un sitio bien aniñado pero chévere, bien frufrú, pero chévere ».

consommer et converser, longe la paroi. Les murs sont en briques rouges et on peut observer des poteaux et des poutres en bois. Pour tout jeu de lumières, il y a un stroboscope qui fonctionne sans s'arrêter et quelques ampoules vertes et rouges suspendues au plafond qui opèrent un mouvement de va-et-vient vertical sous l'action manuel du barman à l'aide d'une courroie. Depuis la piste de danse, de grandes fenêtres donnent sur la rue principale. Vers les deux heures du matin, le portier baisse les stores métalliques de ces fenêtres pour ne pas attirer l'attention de la police qui patrouille régulièrement dans cette rue. Cependant, la fête se termine au plus tard à deux heures et demie.

Le Sila Café

Lors de mon second séjour, j'ai également découvert un autre lieu techno, le Sila Café. En fait, il s'agit d'un club qui n'ouvre que sporadiquement et qui existe depuis octobre-novembre 2003. J'ai l'occasion d'assister à une seule fête, la seule qui a lieu durant ma présence à Quito. Je n'ai donc pas pu récolter beaucoup d'informations sur celui-ci.

L'entrée de cette fête est de 15 US$ (10 US$ en prélocation), comprenant deux boissons. Frank Johnson, Oca Serrano et un DJ colombien y jouent une House assez tranquille devant un maigre public.

Le Sila Café est constitué d'une petite salle dépourvue de chaises et de tables. Un parquet recouvre le sol. Les murs, qui forment des angles arrondis entre eux, sont d'une couleur jaune pâle et des lampes « designs » laissant transparaître une lumière rosée les ornent. Une paroi cependant est faite de briques rouges dans laquelle s'encastre une cheminée. Le dessus du bar, qui se trouve au fond de la salle, est couvert d'une mosaïque couleur bleu royal. Le DJ mixe* devant une grande vitre donnant sur la route.

Les raves

Lors de mes deux séjours, il y eut assez peu de raves. C'est pourquoi, je n'ai pas eu l'occasion d'en fréquenter beaucoup. Frank explique cela par le fait qu'il y a une tendance, comme en Europe depuis quelques années, de retour aux fêtes dans les clubs (cf. 1ère partie chapitre 1). Cependant, on peut également constater une certaine instabilité des clubs techno (échecs du Hash/Manray et du Milk, clubs considérés comme les plus techno lors de mon premier séjour). Le mouvement techno de Quito traverse donc une période de récession au niveau festif qui contraste avec l'époque faste des années 1999-2001. Dans ce contexte, le Down Town, par sa stabilité et sa relative longévité, et l'Encuentro, par sa plus grande accessibilité et par le fait qu'il promeut exclusivement la musique électronique, jouent un rôle important et permettent d'entretenir l'espoir d'une reprise.

Deux grandes raves ont lieu dans une salle qui se nomme The Club et qui se trouve aux abords du quartier de La Mariscal. C'est Juan Carlos qui organise ces deux événements à gros budget. Celui-là m'affirma que le concept de The Club était de faire venir des DJs internatio-nalement reconnus ; en mars, les adeptes de techno de Quito peuvent apprécier Cédric Gervais des Etats-Unis et en mai l'Allemand résidant à Londres Oliver Klein, le premier étant accompagné par les deux DJs colombiens Oca Serrano et Andrés Power et le second par DJ Johnson (Quito) et DJ Kam (Guayaquil). Juan Carlos prévoit d'organiser une fête par mois dans cette salle, mais la dernière a lieu peu de temps après mon départ. L'entrée des deux fêtes fréquentées est de 12 US$. Il y a la possibilité d'aller en VIP* pour 25 US$. Une nouvelle fois, on peut remarquer que les personnes pouvant fréquenter cet endroit viennent de classes socioéconomiques élevées. D'ailleurs, lors de la seconde rave, le portier ne voulait pas me faire entrer, puis m'a demandé « mais tu vas payer ? » (« *pero vas a pagar ?* »). En effet, je n'étais pas habillé de manière « *fashion* », comme la majorité des participants à la rave. The Club est formé d'une grande salle avec d'un côté une structure surélevée pour les VIP*, de l'autre un long bar et au fond la scène du DJ également rehaussée. Les effets lumineux sont importants (stroboscopes, lasers bleus, rouges, verts) et de la fumée artificielle envahit de temps à autre la piste de danse. À certains moments quelques danseuses font un show sur des podiums. Lors de la première rave, un grand écran montrant des images de synthèse se trouve derrière la scène. Cette fête se termine vers quatre heures du matin sous ordre de la police. La seconde rave, baptisée « Egyptian Party » (cf. *flyer* en annexes fig.7), est décorée en conséquence. Une imposante tête de Toutankhamon surplombe la scène des DJs, laissant s'échapper de sa bouche des lasers. Deux trois faux palmiers, des statuts de félins dorés et des tissus avec des hiéroglyphes complètent la décoration de la salle. Cette *party* dure presque jusqu'à six heures. La première rave à The Club attire environ cinq cents personnes et la seconde fait le plein avec près de huit cents ravers. Ces chiffres sont assez impressionnants dans le contexte du milieu techno de Quito. Les adeptes en général ont beaucoup apprécié ces deux fêtes, principalement à cause des DJs internatio-nalement reconnus et de l'ambiance (liée au jeu de lumières et à la foule de ravers présents). Frank, qui a fréquenté des raves en Europe et aux Etats-Unis, précise que ces deux fêtes sont d'un niveau similaire à celles d'Occident, car il y a « une bonne musique, de bons DJs, de bonnes lumières, un bon son et beaucoup de monde ». Une personne m'a cependant avoué qu'elle n'avait pas aimé la prestation de l'Allemand Oliver Klein.

Une autre rave a lieu au Tantra, discothèque « branchée » fréquentée par des personnes d'un certain niveau socioéconomique, qui se transforme pour l'occasion en lieu techno. L'entrée de cette *party* vaut 10 US$ avec une vodka. La salle, passablement grande, est bien remplie ; on y retrouve les habitués des fêtes électroniques, mais aussi la clientèle du Tantra. C'est pourquoi il y a deux ou

trois périodes d'une dizaine de minutes de musique tropicale. Malgré cela, les adeptes de techno – et aussi les organisateurs – qualifient cette fête de « rave ». Il faut encore signaler la représentation en début de soirée du groupe de percussions Tomback. Même s'il n'utilise pas de sons électroniques, on l'assimile souvent à de la musique « technoïsante » ; en effet, il a déjà joué au Hash et son album se trouve dans la catégorie « techno » dans le magasin de CDs Tower Records[30]. Deux DJs, dont Hector Ramos, artiste qui avait passablement joué dans les fêtes techno du Siete, mixent* une musique Trance et Progressive Trance. La salle contient des éléments architecturaux orientaux. Dans le même style, des fauteuils bordent la piste de danse et des bouddhas parachèvent la décoration. Des lasers verts traversent la salle projetant des formes géométriques sur la paroi du fond où se trouve la scène du DJ, surélevée. Quatre danseuses animent de temps à autre la *party* en dansant sur le bar et sur des podiums réservés à cet effet et en exécutant une chorégraphie au milieu de la piste de danse vers deux heures du matin. La fête dure presque jusqu'à quatre heures.

À un niveau plus modeste, on peut encore signaler quelques petites fêtes techno organisées en divers endroits comme celle au bar Cafecito en l'honneur de Tony avec DJ Diego Molina ou l'inauguration d'un magasin de meubles de design équatorien animée par DJ Frank Johnson.

Lors de mon deuxième séjour, la petite pizzeria Ananké à Guápulo accueille trois soirées de musique électronique avec DJs. Ce restaurant aux parois colorées ne connaît pas une fréquen-tation particulière lors de ces événements ; la clientèle jeune et « alternative » est présente comme à l'accoutumée. L'entrée est de 3 US$ avec un *trago* compris. Lors de mon premier séjour, il y avait déjà eu une prestation *live** de Pinteiro (cf. partie suivante) à cet endroit.

Ajoutons que, entre mes deux séjours, quelques événements notables ont lieu. DJ Paul Stevens, résident à Ibiza, mixe* le 1er novembre à Quito (15 US$ l'entrée). Juan Carlos organise deux grandes raves ; une dans une salle au nord de la ville avec la prestation de DJ Tall Paul (Grande-Bretagne) et une, avec la collaboration de Marco (personne ayant déjà organisé des raves il y a quelques années, propriétaire de la discothèque « pop » Tijuana), dans le Centre d'Exposition de La Mitad del Mundo (à une vingtaine de kilomètres au nord de Quito) avec comme tête d'affiche le DJ Trance italien très connu Mauro Picotto. Ces deux *parties* affichent complet. D'ailleurs celle où joue Mauro Picotto attire environ deux milles personnes selon les dires de mes informateurs, malgré les 30 US$ d'entrée ! On peut se demander d'où proviennent tous ces gens ? D'après les personnes que j'ai rencontrées qui m'ont dit s'y être rendues, j'émets l'hypothèse qu'ont participé, bien entendu, les habitués des clubs techno, mais aussi certains anciens adeptes qui ont fréquenté le

[30] Grande chaîne de magasins de disques (« *megadisquería* », Yúdice, 1999) présente dans toute l'Amérique latine. En Equateur, on trouve peu ce type de magasins comme je l'ai déjà dit (cf. 1.3.1).

Zoo ou le Siete par exemple, les curieux qui connaissent les grands noms de la scène* internationale et enfin des personnes appréciant la techno mais qui ne sont pas intégrées dans le milieu *clubbing**. En effet, des jeunes de classes moyennes s'intéres-sant à la musique électronique m'affirmèrent que, à part les raves importantes du type Mauro Picotto, l'information au sujet des fêtes techno circulait difficilement hors du milieu techno qui est lié à l'élite socioéconomique. Mais pour des gens à revenus moyens, 30 US$ d'entrée pour une fête constitue un sacrifice non négligeable qui n'est pas rééditable chaque week-end. On pourrait aussi assimiler ces raves géantes à l'échelle équatorienne aux méga-raves européennes (cf. 1ère partie 2.1). En effet, Laville (2000 : 142) affirme que « ces (Méga-) Raves attirent principalement une clientèle jeune ou curieuse : bien qu'elles demeurent une « porte d'entrée » pour certains, elles tendent également à s'affirmer comme de grandes fêtes « populaires » auxquelles se rend épisodiquement un public attiré par la « fête techno » (ou du moins l'image qu'il s'en fait) mais sans intérêt particulier pour cette musique ».

Un de mes informateurs me parle, par courrier électronique, de quelques raves qui se déroulent après mon départ ; entre février et avril 2004 se présentent dans différentes grandes salles de Quito les DJs internationalement connus et reconnus suivant : Tiesto (Pays-Bas), Josh Wink (Etats-Unis), Richie Hawtin (Canada) et Bad Boy Bill (Etats-Unis). On peut donc remarquer que la tendance aux grands événements avec artistes internationaux se confirme. Ces fêtes constituent une entreprise commerciale importante que certains, comme Juan Carlos, paraissent maîtriser.

2.2.5. Production*

La production de musique électronique à Quito, qui est moins importante qu'à Guayaquil (cf. 2.2.1), ne participe pas vraiment à la forme que prend le mouvement dans cette ville car elle est très peu connue par les adeptes de techno de Quito (qui ne connaissent pas plus celle de Guayaquil). Elle n'a donc pas d'influence sur eux. De plus, il est très rare de voir jouer un artiste en *live** dans les clubs techno ou raves.

Une partie des DJs (Electrikal, Johnson, Diego Molina, etc.) s'y consacre mais sans grande ambition. Font exception Frank Johnson et Oca Serrano qui ont monté un label* House vers la fin de l'année 2002 du nom de Latin Groove. Ils ont sorti quelques disques (CDs) qui sont soit des compositions personnelles (comme « Montañita » de Oca Serrano) soit des prestations de *deejaying** enregistrées (comme « Studio Noa. Chillout session 1 » et « House session 1 » de DJ Frank Johnson). Ces CDs ne sont pas destinés à la vente, mais offerts à des amis, à des DJs ou simplement à des personnes qui s'y intéressent. Cependant, un CD deux titres de Frank Johnson (« Makin'me High » avec un remix de Diego Molina) a été tiré à cent exemplaires et Latin Groove

a obtenu un contrat avec Universal Music pour la production d'un CD mixé par Oca Serrano (« latinsession 1 », cf. pochette en annexes fig.10) avec des morceaux House de lui-même et d'autres artistes équatoriens (comme Ultravioleta) et colombiens (comme Andrés Power). Les 15'000 exemplaires de ce disque ont été distribués en Equateur, Colombie, Pérou et Venezuela. Il s'agit donc de la seule production de musique électronique de Quito commercia-lisée au niveau national et international à ma connaissance et du seul disque équatorien se trouvant dans les bacs de la catégorie « techno » du magasin Tower Records à Quito (comme je l'ai déjà dit y figure également le groupe Tomback mais qui n'est pas à proprement parler de la musique électronique). Pourtant, suite à un conflit entre Oca Serrano et Frank Johnson, Latin Groove disparaît en décembre 2003 après une année d'activités. Ces deux personnes recréent chacune de leur côté un label* et Frank Johnson s'associe avec DJ Johnson pour cette entreprise.

Pour composer cette musique, autant Oca Serrano et Frank Johnson que les autres DJs cités plus haut utilisent des programmes informatiques (comme Fruity Loops). Ils m'ont dit qu'ils aimeraient bien travailler avec des « instruments électroniques » (sampler*, séquenceur*), très utilisés par les artistes techno occidentaux, mais qu'il est impossible de s'en procurer en Equateur et qu'elles coûteraient trop cher, vu la faible demande. Frank Johnson souhaiterait également à l'avenir intégrer des instruments acoustiques dans ses productions.

Le reste de la production à Quito n'est pas liée directement avec le milieu des clubs et des raves. Elle est un peu éclatée et donc difficile à cerner. On peut trouver d'ailleurs toute sorte de styles différents. J'ai par exemple connu trois artistes qui produisaient un genre de musique électronique qui s'éloigne considérablement des styles que l'on peut écouter dans les clubs et raves décrits plus haut. R2D2 en Hongos et Pinteiro font partie du nombre très restreint d'artistes de Quito à utiliser des machines (sampler* et séquenceur*) et à les jouer en *live**. Le premier, qui a acheté son matériel au second, produit une musique électronique expérimentale, inspirée de sons d'éléments naturels (oiseaux, etc.), de voix de chamanes et de musiques « ethniques » (sic). Le second, qui est rentré de Norvège en 2002 où il avait vécu cinq ans et où il avait acheté ses machines, compose une musique originale inspirée de la Jungle/Drum'n Bass, du Trip Hop et de la fusion rock/techno. Ces deux artistes se représentent dans des endroits qui n'ont pas forcément quelque chose à voir avec la musique électronique comme La Bunga (discothèque « alternative »), la pizzeria Ananké ou le Pobre Diablo (bar restaurant qui organise régulièrement des concerts éclectiques réputés de haute qualité et qui, en novembre 2003, s'est ouvert le temps d'une soirée à ces deux artistes et à un nouveau groupe de techno, F 14/15). Pinteiro s'est d'ailleurs représenté aussi à Cuenca et à Ambato, deux villes andines. Il n'est pas rare que celui-ci joue avec un ou plusieurs musiciens. À la Bunga, une guitare électrique, une basse, une batterie et un synthétiseur l'accompagnaient. Il a

même joué avec un bassiste à l'Avenue Río Amazonas, artère centrale et commerçante, en plein après-midi et sans autorisation. Le concept de ce concert « sauvage » était de partager et de rendre accessible à tous son art. Pinteiro et R2D2 en Hongos considèrent les machines comme des instruments de musique qu'il faut apprendre à utiliser, à maîtriser pour les exploiter au maximum et produire des morceaux plus complexes. Elles leur permettent d'être indépendants et de ne pas avoir besoin d'un groupe (par le *sampling** notamment).

Spek produit depuis l'année 2002 de la Drum'n Bass inspirée d'artistes pour la plupart britanniques, tels que Goldie, Grooverider, Aphrodite, Roni Size ou Squarepusher, mais aussi DJ Cam (France). Ce jeune de dix-neuf ans travaille avec des programmes informatiques. Il adore sampler, mais les sons de basses et les rythmiques sont créés par lui-même. Signalons encore qu'on peut se procurer l'album de Spek (cf. pochette en annexes fig.11) et de R2D2 en Hongos à l'Alliance Française qui soutient beaucoup de jeunes artistes de tout style.

On peut encore parler des deux membres de Quito Aliens qui ont commencé récemment à faire des *lives** (synthétiseur, séquenceur*) du sous-genre Trance et de Ultravioleta, composé de cinq personnes, produisant une pop électronique infiltrée de rock. Si ce dernier groupe s'éloigne de la techno, un de leurs morceaux a été remixé par Oca Serrano (disponible dans « latinsession 1 »).

L'UNESCO a accueilli un « Atelier de Musique Electronique » (« *Taller de Música Electrónica* ») animé par le gérant d'un magasin de softwares et de hardwares et par Pinteiro. Sur trois jours, ils enseignèrent à utiliser les programmes informatiques de création musicale, ainsi que les synthétiseurs, samplers*, séquenceurs*, etc. Vingt-quatre personnes, dont une seule femme, quelques Métis et un Afro-équatorien (producteur de salsa) ont pris part à ce séminaire qui valait 30 US$ et qui était ponctué par une remise de diplômes. La plupart des participants travaillaient ou faisaient des études dans le domaine de la musique, du multimédia, des arts graphiques ou visuels et donc avaient besoin de ce genre de connaissances pour leur permettre de créer toute sorte de musiques. Cependant quelques-uns appréciaient particulièrement la techno bien entendu.

Ainsi, en conclusion, d'après ce que j'ai pu écouter de la production électronique de Quito (mais aussi de Guayaquil) et comme l'ont affirmé certains interlocuteurs m'en ayant parlé, on ne peut pas dire qu'il y ait un son équatorien. Les personnes qui font de la musique électronique s'inspirent principalement des artistes européens et nord-américains qu'ils apprécient. Cependant, certains, comme Oca Serrano, Frank Johnson ou Diego Molina, parlent d'une certaine influence de la musique latino dans les productions de musique électronique latino-américaines (percussions, mélodie, etc.). Il n'y aurait donc pas de particularisme national, mais subcontinental. Le titre du

disque « latinsession 1 » de Oca Serrano et le texte accompagnant sa pochette[31] sont en tout cas révélateurs d'un sentiment identitaire latino-américain. Ces remarques se cristallisèrent lors de mon deuxième séjour avec l'utilisation de plus en plus fréquente du mot « Latin House » pour désigner un style particulier de la House, une réappropriation « locale » (au niveau latino-américain) de ce sous-genre. Ce phénomène permet de revaloriser le local, malmené dans l'identité techno équatorienne qui se réfère principalement au vieux continent et à l'Amérique du Nord. Cependant, ce sous-style n'est pas encore bien développé en Equateur, mais beaucoup plus en Colombie à en croire certains adeptes.

À titre de comparaison, Madrid (2003) montre que les artistes du collectif Nor-tec de Tijuana (Mexique) produisent une techno inspirée de musiques traditionnelles de cette région. Cependant cette appropriation de la musique électronique a été encouragée par les acteurs influents européens. Ces artistes mexicains qui produisaient de la techno « européenne » jusque-là et qui cherchaient à travailler pour des labels* du vieux continent n'ont pas satisfait les attentes de ceux-ci qui les classifiaient dans la catégorie « altérité ».

> « Pushed into a corner where the music he was composing did not have a place, Mogt [artiste du collectif Nor-tec] chose to strategically position himself within the European discourse of difference, and from that position, develop a musical style that would allow him to enter the mainstream market network. And his move was successful. » (277) et « The use of local sounds follows the claims for authenticity requested by European labels » (279).

Radio

La radio ne constitue guère un soutien pour la musique électronique à Quito, car elle la diffuse très peu. Lors de mon premier séjour, il y a un programme sur Radio Fuego (106.1 FM) le vendredi dès vingt-trois heures qui propose de la techno (c'est-à-dire un moment où la plupart des jeunes sont de sortie !) et lors du second le propriétaire de La Bunga anime une émission où il invite parfois un DJ ou un artiste de musique électronique pour présenter sa musique. Signalons encore que Green projette de faire également une émission de radio sur la techno.

Revue

En Equateur, on ne trouve pas non plus de revue techno. Cependant, lors de mon premier séjour, Frank Johnson et Oca Serrano ont un tel projet. Mais ils ne trouvent pas assez d'argent pour le réaliser de manière indépendante et s'associent donc à deux personnes (deux frères équatoriano-australiens) produisant déjà une revue de design, de photographies et de mode, et étant d'accord

[31] « Latinsession 1 nous apporte le plaisir des dernières productions latino-américaines du genre électronique tout en servant de moyen de diffusion du son syncrétique de notre culture riche en rythmes et saveurs, avec l'avant-garde musicale internationale » (trad. perso.).

d'y intégrer une identité techno. En effet, cette revue, Groove, se veut avant-gardiste avant tout et ces quatre protagonistes considèrent la techno comme telle. Le quatrième numéro, sorti en novembre 2003, marque le début de la collaboration des deux technophiles*. La place de la techno est encore maigre ; on y trouve cependant quelques photos de fêtes électroniques comme celle avec Mauro Picotto et une à l'Encuentro, ainsi qu'une publicité pour ce dernier club (où il est possible de se procurer la revue). L'importance de la techno dans cette revue, qui sort environ tous les deux mois, devrait s'accroître petit à petit.

2.3. Synthèse de la scène équatorienne*

Ce voyage dans la scène techno équatorienne permet la mise en évidence de quelques points.

Les moments de sociabilité liés à la musique techno (raves, fêtes) marquèrent au milieu des années 1990 le début de ce qu'on peut appeler un mouvement techno. On vit ce processus d'abord à Montañita/Guayaquil puis à Quito. Cependant, il n'y a pas eu de lien direct entre ces deux parties de l'Equateur ; on ne peut pas dire que la techno soit venue de Guayaquil à Quito. En effet, même si les milieux techno de ces deux villes ont émergé et se sont développés de manière identique, ils l'ont fait quasiment indépendamment. Dans les deux cas, l'émergence d'un tel phénomène était due à l'impulsion de résidents étrangers (Tony du Canada et Mélanie d'Angleterre pour Quito et un Espagnol pour Montañita/Guayaquil). Son origine était donc externe. Tout au long du développement du mouvement techno, on a également pu constater une influence non négligeable d'habitants étrangers – particulièrement de DJ Green du Chili et, dans une moindre mesure de DJ Merlin d'Angleterre et de DJ Joan d'Autriche – ou de touristes (présence importante au Siete et à Montañita par exemple) et également de médias occidentaux (revues, Internet, etc.). À ce sujet, Frank m'affirma : « c'est des gens qui apportèrent de l'extérieur des idées, la philosophie et la musique »[32]. Mais les adeptes équatoriens (dont certains ont connu la techno lors de séjours aux Etats-Unis ou en Europe) se sont tout de même approprié ce mouvement. En effet, il faut noter le rôle important de Diego Molina dès le début, puis d'autres personnages comme les propriétaires de clubs, organisateurs de fêtes et DJs (Sasha, Elektrical, Frank Johnson, Pharmakon, Lexter, etc.). Dans le cas de Quito, les clubs du Zoo/Zulu et du Siete ont, par leur durée de vie et leur promotion de la musique électronique principalement grâce à leur DJ résident respectif, Diego Molina et Green, grandement contribué à donner une base équatorienne au phénomène techno. Ces deux clubs et ces deux DJs ont même acquis une certaine dimension mythique. J'ai toujours ressenti un profond respect par rapport à ces personnages chez les adeptes qui me parlaient d'eux. Frank

[32] Trad. perso. de : « es gente que trajo de afuera ideas, la filosofía y la música ».

m'affirma : « Diego Molina ne se rend pas compte de l'importance qu'il a dans le mouvement techno en Equateur »[33].

Pour Cuenca, il semblerait que le phénomène soit plus récent et il se pourrait donc qu'il y ait eu quelque influence interne (de la scène* de Quito et/ou de Guayaquil).

La composante sociale a toujours été issue d'un niveau socioéconomique élevé, tant à Guayaquil qu'à Quito. Le mouvement techno de la capitale grandit jusqu'à la période que j'ai appelé « faste » (environ 1999-2001). Après cette époque, la fréquentation des fêtes techno baissa, ce qui provoqua une diminution de celles-ci. Ce phénomène était dû à la fermeture des deux clubs mythiques (Zoo/Zulu et Siete), à la crise économique (dès 2000) engendrée par la dollarisation (Martínez, 2000) et à l'augmentation des prix des fêtes techno à cause d'une nouvelle politique des organisateurs les plus influents[34]. La crise économique généra une baisse générale de la consommation en Equateur ; dans ce cas, les « mieux lotis » furent les individus provenant des classes élevées. Même si on a vu que très tôt on a tenté d'exploiter économi-quement le filon techno avec les raves et les clubs – les fortunes furent diverses puisque si le Zoo et le Siete eurent une durée de vie relativement longue, ce ne fut pas le cas du Mantra, du Lunatic, du E-House, du Cool Antro ou, plus proches de nous, du Milk ou du Manray – une logique lucrative se combinant avec une offre de prestation de DJs de renom subcontinental (de Colombie, d'Argentine, du Chili, etc.), voire mondial (des Etats-Unis et d'Europe), commença à se faire particulièrement ressentir dans l'organisation d'une majorité d'événements techno. Ainsi, ces différents aspects entraînèrent une « élitisation » du milieu techno de Quito au lieu d'une démocratisation. Ma recherche de terrain se place donc dans ce contexte, après la période faste. La faible présence de touristes lors de mes séjours est certainement due à cette « élitisation » (plus par manque d'accessibilité à l'information que pour des raisons financières bien entendu). D'après mes informations, il semblerait que le milieu techno de Guayaquil ait également connu un processus semblable, ce qui ne serait pas le cas de Cuenca par contre.

Ainsi, dernièrement, on peut remarquer une augmentation des raves où jouent des DJs internationalement reconnus et qui attirent un grand nombre de participants (comme les deux milles personnes à la rave de Mauro Picotto). Le nombre d'adeptes de musique électronique équatoriens s'accroît donc, mais ceux-ci ne se retrouvent principalement que lors de gros événements ponctuels, car, en effet, les clubs spécialisés comme l'Encuentro ne subissent pas l'assaut des foules, pour le moment du moins.

---

[33] Trad. perso. de : « Diego Molina no se da cuenta de la importancia que él tiene en el movimiento tecno en Ecuador ».

[34] Pour faire une comparaison extrême, l'entrée de la rave de Guápulo en décembre 2000 était d'un dollar alors que celle ayant vu joué George Acosta deux ans plus tard valait 35 US$.

Dans la scène* techno de Quito mais aussi à Guayaquil/Montañita, peu de clubs ont offert durablement une musique exclusivement électronique. La plupart ayant une identité techno mêle d'autres musiques que ce soit lors d'une même soirée (Down Town, Siete) ou lors de soirées spéciales (Manray, Zulu, Pelícano, La Creme). Même une rave, au Tantra, intégra quelques petites périodes de musiques tropicales. Certains acteurs expliquent cela par le fait que le mouvement techno est trop petit pour faire vivre un club strictement techno. À ce sujet, Oscar affirme : « il n'y a rien de pur ici à Quito ! »[35]. Cependant, Laville (2000) remarque que les clubs techno, au niveau européen, ont tendance à jouer la carte de la sécurité, car, selon lui, ils ne fonctionnent pas si différemment qu'une discothèque standard : ils ne sont pas spécialement innovateurs, ils font des soirées salsa, disco, etc. Ainsi, on constate que ce n'est pas seulement un « problème » lié au contexte équatorien mais plutôt aux clubs en eux-mêmes.

Pourtant, on peut mettre en relation cette dualité du club techno équatorien avec les DJs professionnels (c'est-à-dire qui gagnent leur vie du *deejaying**) s'identifiant à la musique électronique. À Quito, je recense quatre DJs qui vivent de cette activité. Trois sont sous contrat avec un club ; Elektrical avec le Down Town, DJ Johnson avec le Tavú et Diego Molina avec le bar El Cafecito – dont le propriétaire est Tony – qui passe très peu de musique électronique et avec l'Encuentro. Ceux-là ne mixent* pas uniquement de la musique électronique ; c'est un compromis qu'ils doivent assumer pour pratiquer leur art professionnellement comme me le disait Elektrical : « je perds peut-être un peu mon identité, mais ça fait partie de mon boulot ». Même si ces DJs sont respectés, ils reçoivent parfois des critiques de la part des adeptes à cause de cet éclectisme. Relevons la grande expérience de *deejaying** de Diego Molina (dix-huit années) et de DJ Johnson (dix années). Le quatrième, le Colombien Oca Serrano, qui réside depuis 2001 à Quito, vit par contre de la techno. D'une part il a un agenda chargé en ce qui concerne ses prestations de DJ (notamment en Colombie et dans d'autres pays latino-américains), d'autre part il fait des *remixes* pour Universal Music. Il s'occupe également depuis peu de la revue Groove qui veut s'injecter petit à petit une identité techno. Ajoutons qu'il y a, depuis quelques années, une certaine influence colombienne dans le mouvement techno équatorien et principalement à Quito à cause de la proximité. En effet, des DJs y viennent souvent jouer (Andrés Power, Diego Serrato – qui y a résidé –, etc.). Oca Serrano m'a affirmé que la techno est plus développée en Colombie (et elle est perçue comme telle par les technophiles* équatoriens) et qu'il a immigré en Equateur pour « culturiser » (« *culturizar* ») les gens à cette musique.

[35] Trad. perso. de : « no hay nada de puro aquí en Quito ».

Les DJs équatoriens utilisent pour la plupart des CDs comme support musical, car la musique techno est ainsi plus accessible ; n'existant pas de magasins spécialisés, ils peuvent télécharger des morceaux d'Internet et l'envoi par un parent émigré ou la commande de CDs depuis l'extérieur est moins onéreux que dans le cas de vinyles, même si ceux-là sont plus valorisés (cf. 3.3). Cependant, certains DJs mixent* en partie (Elektrical, Diego Molina, DJ Johnson, etc.) ou entièrement (Pharmakon, Lexter, Frank Johnson) avec des vinyles (achetés lors d'un séjour à l'étranger ou reçus de l'extérieur). Signalons que la majorité des clubs et raves disposent d'équipements pour le mixage de CDs et de vinyles (fait exception l'Alibabar à Montañita qui n'a que des platines CDs).

On peut aussi observer que les DJs, à partir d'une certaine expérience, sont tentés de produire* de la musique électronique. Ils commencent par des programmes informatiques, car ils sont plus accessibles que les « instruments électroniques » avec lesquels très peu ont l'occasion de travailler. Ces machines restent un rêve pour chacun, car en Occident elles sont plutôt utilisées. Elles sont même la condition d'apparition de la musique techno.

Ajoutons que dès le début les fêtes techno (que ce soit en clubs ou en raves) étaient le lieu d'une consommation importante de psychotropes illégaux (cocaïne, cannabis, crack, ecstasy, etc. cf. 5.2.2). « Ces raves étaient typiques, il y avait une pété de drogues »[36] (Diana).

[36] Trad. perso. de : « Esas raves eran típicas, había full drogas ».

3. Les deux tendances

Je viens de décrire le mouvement techno équatorien de manière homogène. Cependant, j'ai pu déceler des divergences au sein des adeptes de Quito et je propose de les regrouper arbitrairement en deux tendances que j'ai nommées tendance « *fashion* » et tendance « authentique »[37]. Il s'agit de deux catégories analytiques qui ne sont pas exprimées en tant que telles dans les discours des acteurs, mais qui y transparaissent clairement implicitement. Elles constituent les deux pôles d'un continuum ; certains adeptes peuvent se placer effectivement entre ces deux extrêmes. Les quelques données que j'ai recueillies dans le milieu techno de Guayaquil – je rappelle que je n'ai pas effectué une enquête très profonde dans cette région – me laissent à penser que la situation est similaire dans cette ville.

La radicalisation élitiste mentionnée plus haut a tout naturellement engendré une forme de contestation chez une partie des adeptes qui ne se satisfont pas de l'évolution des événements ; il s'agit d'une partie des anciens (mais pas tous) qui revalorisent le passé techno de Quito, mais également des plus jeunes qui ne se sentent pas à leur aise dans la forme qu'a pris le mouvement.

3.1. La tendance fashion

La tendance que j'ai appelée « *fashion* » se rapporte à un certain type de fêtes et à certaines valeurs propres. Elle est particulièrement liée avec l'« élitisation » mise en évidence dans le chapitre précédent.

Les adeptes rattachés à cette tendance valorisent particulièrement les grandes raves qui ont pour modèle les raves géantes européennes (cf. 1ère partie 2.1) et qui constituent de grandes entreprises commerciales (en Europe comme en Equateur). Ils apprécient spécialement lorsque des DJs européens ou nord-américains sont invités (d'autant plus s'ils sont réputés), lorsqu'une fête compte de nombreux participants, qu'elle a une décoration soignée, une bonne sonorisation, des jeux de lumières complexes, etc. une fête dont le prix d'entrée est immanquablement élevé.

Dans ces *parties*, l'accent est mis sur l'image de soi, l'apparence ; vêtements et look qualifiés de « *fashion* » par les acteurs eux-mêmes sont de rigueur (cf. 5.2.2). Il y a donc une dimension « mode » qui implique une certaine superficialité en général assumée par les technophiles* « *fashion* ». Cependant, ils sont particulièrement qualifiés d'« *aniñados* » par l'extérieur et surtout par les adeptes critiques de cette conception du mouvement techno (cf. 3.2). On peut également

[37] Les mots « *fashion* » et « *auténtico* » sont utilisés par les adeptes pour qualifier un type de fête et un certain état d'esprit.

voir des lieux VIP* dans les grandes raves où on trouve une sorte d'élite dans l'élite formée des proches des organisateurs et des DJs invités.

La musique liée à cette tendance reste focalisée sur les sous-styles les plus accessibles que sont d'une part la House et la Tech-House (largement reprises par les DJs équatoriens et latino-américains reconnus) et d'autre part la Trance (plus liée aux DJs européens ou nord-américains comme M.Picotto d'Italie et G.Acosta de Miami). Le CD de Oca Serrano, tiré à 15'000 exemplaires (cf. 2.2.5), suit tout à fait ce style musical (House), tout comme les autres productions* de Latin Groove et de Twinza Records (de J.E.Wated de Guayaquil).

Cette vision de la fête est une appropriation d'un certain modèle de fête techno occidentale qui a pour référence Miami chez les adeptes de techno équatoriens (même si, comme on l'a vu ce genre d'événement est présent en Europe également). En effet, on peut constater qu'une partie des adeptes connaît cette ville et ses fêtes techno (par exemple DJ Vassago et Juan Carlos y ont vécu). Dans leur perception, Miami est inséparable du mot « *fashion* » au niveau de la techno. Iván m'a affirmé que dans cette ville (où il a d'ailleurs déjà séjourné) les fêtes techno sont plus grandes, les gens plus délirants, les DJs, la sonorisation, les lumières de meilleure qualité, qu'il y a plus de choix. Miami représente un symbole général fort en Equateur mais aussi dans une grande partie de l'Amérique latine ; elle est la porte d'entrée de l'Occident car, par les airs, elle est presque un passage obligé pour sortir du sous-continent latin. Miami compte ainsi beaucoup d'immigrés latino-américains, ce qui lui donne une image « trans-latine » (« *translatina* », Yúdice, 1999). Il s'agit d'ailleurs d'un point stratégique central pour alimenter le marché musical latino-américain et latino-étasunien (y siègent MTV Latino, des succursales de maisons de disques destinées au sous-continent latin, etc.) (Yúdice, 1999).

Dans cette tendance, on trouve des personnages clefs, les organisateurs de fêtes. Bien qu'ils soient également des passionnés de musique électronique, leur objectif dans l'organisation de fêtes techno est de faire du profit. Les deux que j'ai interviewés (Juan Carlos, l'organisateur des événements électroniques de The Club, du Tavú, de l'ancien E-House et Acqua, ex-administrateur du Hash et Andrés, un des propriétaires du défunt Milk) m'ont avoué que leurs entreprises avaient été (et le sont pour Juan Carlos) motivées par le fait qu'ils considéraient la techno comme « *un buen negocio* » (« un bon business »). Juan Carlos prévoit même que vers 2005 il pourra organiser des fêtes qui regrouperont cinq milles ravers et qu'ainsi la rentabilité sera particulièrement intéressante. Cet aspect *negocio* revenait sans cesse lorsqu'on me parlait des autres organisateurs de fêtes et propriétaires de clubs techno (qui étaient aussi en général assimilés à des personnes menant en parallèle un marché de stupéfiants, mais je ne me suis pas lancé dans une telle recherche). En effet, dans les lieux de musique électronique, ils peuvent se permettre d'établir des

prix élevés (entrée, consommations) car ils attirent des gens d'un certain niveau socioéconomique. De plus, les grands événements comme les raves à The Club ou celle avec M.Picotto rapportent une somme d'argent importante s'ils fonctionnent comme prévus. La fermeture rapide de clubs techno (Milk, Hash, E-House, etc.) montre cependant que cette politique n'est pas toujours couronnée de succès au niveau financier. Il faut même parfois diversifier la programmation (Manray, Tavú).

L'intention d'organisateurs comme Juan Carlos, Marco ou DJ Kam, est d'amener des DJs internationalement reconnus (de Colombie, d'Argentine, mais aussi des Etats-Unis et d'Europe). En effet, bien qu'il s'agisse d'un investissement financier important, il est sensé être bénéfique, car ils s'appuient sur la notoriété du DJ plus que sur sa qualité intrinsèque (ils ne proposent donc pas d'alternative par rapport à la hiérarchie établie). Mais cette façon de faire est légitimée par ces acteurs par une volonté de « culturiser » (« *culturizar* ») les adeptes grâce à cette venue d'artistes considérés comme des références au niveau techno. Cette théorie est reprise par certains adeptes qui pensent que c'est une bonne attitude de faire venir des DJs reconnus et que cela va engendrer un intérêt croissant chez la population pour cette musique. Ils ont le sentiment de se rapprocher de l'essence du mouvement techno comme ils se l'imaginent dans son contexte d'origine. Ils veulent donc favoriser un développement du mouvement techno équatorien « par le haut », par ceux qui « savent », c'est-à-dire les DJs étrangers, vu que le milieu électronique équatorien est considéré comme « attardé » (« *atrasado* ») par ses adeptes.

Les fêtes à The Club (cf. 2.2.4) s'intègrent parfaitement dans cette conception du phénomène techno. Elles constituent de grandes entreprises commerciales au niveau de la programmation, de la décoration, du son, des lumières, etc. Frank était très enthousiaste car il me disait, tout en me prenant à parti, qu'elles ressemblaient aux bonnes raves européennes ou nord-américaines. Pour lui, le fait qu'il y ait de plus en plus de fêtes de ce calibre est un signe de développement du mouvement équatorien. Le Hash, le Tavú et le Milk constituent de bons relais de cette tendance. Rappelons la décoration soignée et « classe » de ces deux derniers endroits. La rave que j'ai vécue à Guayaquil est également significative. Bien qu'aucun « grand » DJ international n'y jouait, les autres aspects rejoignaient la tendance décrite ici : elle eut lieu dans un hôtel au bord de la mer, elle valait 30 US$ (grillade, chambre d'hôtel et petit-déjeuner compris), les participants étaient habillés « *fashion* », deux des DJs équatoriens les plus reconnus (Pharmakon et Lexter) et un Colombien ont mixé*, etc.

En résumé, cette tendance que j'ai appelée « *fashion* », qu'on retrouve à Quito et à Guayaquil, est basée sur des adeptes valorisant l'image de soi (« être à la mode »), sur des organisateurs cherchant à retirer des avantages pécuniaires de leurs activités liées à la techno (aspect *negocio*) et

sur un développement du mouvement « par le haut » (« apprentissage » par des artistes venant de l'étranger particulièrement des Etats-Unis et d'Europe qui sont d'une certaine manière starisés).

3.2. La tendance authentique

La tendance que j'ai appelée « authentique », quant à elle, est la réaction de celle que je viens d'exposer. Il ne s'agit pas (encore ?) d'un groupe visible et uni comme celui qu'on vient de voir. Je me contente de regrouper dans cette section tous les « insatisfaits » qui n'ont donc pas forcément de liens sociaux entre eux. Cela peut certainement être expliqué par le fait que leur réaction face aux valeurs marketing résulte d'un mécontentement personnel.

Cette catégorie analytique m'a semblé essentielle à formuler en entendant un nombre non négligeable d'adeptes de techno énonçant d'une part des critiques face à la tendance « *fashion* » et d'autre part des valeurs et conceptions alternatives au sujet de la techno. Ces personnes critiquent principalement l'aspect désenchanté de la dimension économique de l'orientation « *fashion* » et proposent de retrouver une « authenticité » (« *autenticidad* »), l'essence de la techno, en se référant à leurs représentations du mouvement techno européen.

J'ai entendu maintes fois ces gens se plaindre des organisateurs de grands événements techno et des propriétaires de clubs qui, selon eux, se préoccupaient uniquement des revenus de leurs activités liées à la techno et non pas du développement du mouvement équatorien lui-même, ni à l'essence de la musique, ni à ses valeurs. Diego C. dit au sujet d'un de ceux-là : « le gars… se consacra très peu au développement de la musique électronique comme musique électronique, mais… la seule chose à laquelle il se consacra, c'est se remplir la poche d'argent »[38]. De plus, ils critiquent le fait d'amener des DJs étrangers réputés (« vendus comme des produits exclusifs » Green) car cela engendre un prix d'entrée onéreux et ils ne voient pas d'un bon œil un développement « par le haut ». Ces préoccupations financières ne doivent pas entrer en ligne de compte dans l'organisation d'une fête, car, comme le dit Diego C., dans une telle entreprise les mots d'ordre sont « *arte* » (« art ») et « *humeldad* » (« humilité »). Green affirme également que « maintenant il y a du faux art, beaucoup de gens veulent profiter et… beaucoup de gens qui ont du fric disent « moi j'amène un DJ [sous-entendu internationalement reconnu] » et […] enfin, ils exploitent les gens, tu me comprends. Ils disent « ceci c'est cool » et tout le monde va y aller parce que c'est cool et que le DJ est connu »[39]. Il ajoute qu'ils font payer ensuite un maximum et dit que

[38] Trad. perso. de : « el man… se dedicó muy poco a desarrollar la música electrónica como música electrónica, mas… lo único que se dedicó a hacer, es llenarse el bolsillo de dinero ».
[39] Trad. perso. de : « ahora hay falso arte, mucha gente se quiere aprovechar y… mucha gente que tiene plata dice « yo traigo un DJ » y […] o sea le explotan a la gente, me entiendes. Dicen "esto es *cool*" y todo el mundo va a estar porque es *cool* y porque el DJ es famoso ».

« c'est pas comme ça qu'on crée une culture »[40]. Les partisans de la tendance authentique sont d'avis que, pour que le mouvement équatorien ait une base solide, des DJs et producteurs nationaux doivent tout d'abord progresser et développer une touche équatorienne dans leur travail, pour pouvoir se frotter aux DJs internationaux dans un deuxième temps. À partir de ce moment, le public équatorien peut apprécier de manière optimale les artistes nationaux, mais également ceux qui viennent de l'extérieur. Cependant, ils valorisent malgré cela les DJs étrangers qui viennent mixer*, car ceux-ci constituent leur référence musicale. Fabián me dit « Ils mixent mieux ! […] les DJs étrangers mixent d'autres choses [par rapport aux DJs équatoriens] et c'est intéressant ».

Green et Shadow remarquent que les raves qu'ils ont organisées ne sont pas assimilables aux fêtes de la tendance « *fashion* » (cf. 2.2.4). Green m'affirma : « nous… nous avons dit « nous ne voulons pas que nos raves soient… ni pour des raisons… c'est-à-dire, pas pour exploiter les gens, nous ne les faisons pas pour l'argent » »[41]. Néanmoins ils souhaitaient tout de même récupérer l'investissement qu'ils mettaient en amplification, lumières, décoration, etc. mais ce ne fut pas toujours le cas.

Les adeptes de la tendance authentique n'apprécient pas non plus les fêtes qui mettent plus l'accent sur l'aspect show et sur la décoration que sur la musique et critiquent également les gens « *fashion* », qui selon eux ne pensent qu'à leur apparence et qui ne comprennent pas l'essence de la musique électronique. Ils dénoncent donc des aspects qu'ils jugent superficiels. Pour eux, la fête est un lieu pour jouir pleinement de la musique électronique sans se préoccuper des vêtements et du look. Si certains ne vont plus à des fêtes *fashion* à cause des raisons évoquées ci-dessus, une grande partie des adeptes critiques fréquentent encore sporadiquement ou même régulièrement ces lieux. En fait, ils n'ont pas beaucoup d'autres alternatives ; étant donné qu'ils ne forment pas un groupe uni, très peu de fêtes sont organisées selon un concept « authentique ».

Oscar affirme que les valeurs liées à la « culture rave » (« *cultura del rave* ») comme il l'appela sont « *naturaleza, paz y amor* » (« nature, paix et amour »). En effet, il se référait toujours aux quelques raves en plein air qu'il y avait eu dans la région de Quito, fêtes qu'il avait particulièrement appréciées et qui sont qualifiées de « vraies raves » par les partisans de cette tendance. Frank remarque que, en Equateur comme partout ailleurs, le mouvement techno est par essence pacifique (« *la hegemonía de la paz* »). Il est vrai que, dans les fêtes techno auxquelles j'ai participé en Equateur, je n'ai vu aucune bagarre (même si c'est déjà arrivé, cf. 6.1) et n'ai jamais ressenti une ambiance tendue.

[40] Trad. perso. de : « no es la forma de crear una cultura ».
[41] Trad. perso. de : « nosotros… dijimos « ya, nosotros no queremos que nuestros raves sean… ni por motivos… o sea no para explotar a la gente, nosotros no hacemos por plata » ».

Ces valeurs, liées d'ailleurs au mouvement techno général, ne sont pas niées dans l'autre tendance, mais c'est principalement les personnes que je classe dans celle-ci qui les formulent.

Les adeptes prônant ces valeurs et ayant une telle vision du phénomène techno se réfèrent essentiellement au mouvement européen. Celui-ci est considéré comme authentique alors que celui des Etats-Unis comme superficiel. En Europe, selon eux, les DJs sont très doués, ont une bonne technique et disposent d'un grand répertoire musical et des dernières nouveautés, les fêtes sont plus grandes et plus diversifiées, la sonorisation, les lumières de meilleure qualité et les technophiles* plus « *locos* », plus intéressés à la musique elle-même et « ont plus de goûts » (Fausto). Comme on peut le constater leur perception du mouvement du vieux continent est quasiment identique à celle qu'ont les adeptes *fashion* du phénomène aux Etats-Unis. Seul l'élément « mode », qui est remplacé par l'« authenticité », n'est pas présent. En effet, pour les amateurs de techno équatoriens en général, le mouvement techno a pris naissance en Europe. Cette reconstruction historique conforte la conception des partisans de la tendance « authentique », qui ne pourraient pas accepter que les Etats-Unis perçus comme superficiels constituent la terre-mère d'une mouvance qu'ils considèrent comme profonde. Je dois également mettre en évidence que le sous-style Detroit, symbole de l'underground chez les technophiles* occidentaux et ayant joué un rôle fondamental dans le développement du mouvement (Laville, 2000) (cf. 2.1), est quasiment inconnu en Equateur.

Fausto démontre cette « authenticité » européenne par son expérience de fêtes électroniques dans le vieux continent, qu'il a particulièrement appréciées, et aux Etats-Unis, qu'il a jugées d'une qualité inférieure. Il est étonnant qu'il ait adoré la Love Parade de Berlin et la Street Parade de Zurich, car ces deux événements géants constituent de grandes entreprises commerciales. On constate donc que le mouvement techno européen est valorisé dans son ensemble et qu'il n'est pas considéré dans sa pluralité par les adeptes équatoriens, comme je l'ai présenté dans la première partie de ce travail.

Il faut ajouter que l'Europe elle-même représente une certaine authenticité de manière générale, alors que l'Amérique du Nord est plutôt dénigrée[42]. Je pense que cela est dû au fait que le vieux continent est plus éloigné géographiquement et moins présent et moins oppressant politiquement et économiquement.

La musique que les adeptes pouvant être catégorisés dans cette tendance rêveraient d'entendre dans les fêtes techno en Equateur englobe en gros toute la gamme des musiques électroniques. Ils

[42] Lors d'un entretien avec une interlocutrice, je me suis pris à la corriger au niveau de l'origine de la techno. Voici un extrait : Ebridika : « si, elle [la techno] vient d'Europe, je savais qu'elle venait d'Europe, mais elle ne vient pas des Etats-Unis » [« De Europa, sí viene, sabía que venía de Europa, de Estados Unidos no »], JV : « mais elle est née aux Etats-Unis ! » [« Pero nació en Estados Unidos »], Ebridika : « T'es fou ? Toute cette musique ? Je hais les Ricains ! » [« Estás loco ? Toda está música ? Odio a los Gringos ! »].

sont en effet les promoteurs d'un certain éclectisme qui va de la Trance psychédélique et Goa jusqu'à la Drum'n Bass et au Trip Hop en passant par la Techno et la House progressive, sous-genres jugés comme plus profonds que ceux appréciés par la tendance *fashion* (Tech-House, un certain type de House et de Trance). Mais il est clair que les adeptes équatoriens sont trop peu nombreux pour constituer une scène* pour chaque style. Rappelons que Spek produit de la Drum'n Bass, R2D2 en Hongos et Leonardo de la musique électronique expérimentale et Pinteiro un mélange de Drum'n Bass/Trip Hop. Ce dernier a d'ailleurs également une volonté de « culturiser » (« *culturizar* ») les Equatoriens en général, de partager de manière démocratique son travail qu'il considère profondément comme de l'art. Dans cette optique, il a effectué un concert d'environ deux heures dans la rue avec ses deux machines (séquenceur* et sampler*), accompagné d'un bassiste (émettant également des voix à l'aide d'un micro). Ces deux musiciens s'étaient installés, sans autorisation, sur une petite place dans le quartier de La Mariscal (cf. note 15). Un petit public hétérogène s'était formé près des deux artistes ; des vieux et des jeunes, une ou deux personnes en costard, quelques vendeurs de babioles, des Afro-équatoriens, des Métis et des Blancs. Ils observaient bouche-bée, l'air intrigué. Leur réaction à ce spectacle original était très positive. En effet, deux personnes, une travaillant dans le restaurant bordant la place et l'autre dans le bâtiment se trouvant de l'autre côté de la rue, vinrent se plaindre alternativement auprès des musiciens, mais les spectateurs soutinrent les deux artistes en rétorquant « La rue est à tout le monde ! » ou « Laissez s'exprimer la jeunesse ! ». Pendant le concert, le bassiste profita à quelques reprises d'adresser quelques messages du type « on fait quelque chose pour la culture », « on est pas passifs » et quelques énoncés anti-racistes.

Comme cette tendance n'est pas constituée en un groupe social net, on ne trouve pas vraiment d'endroit qui la promeut. Au niveau des clubs, c'est certainement le Down Town qui s'approche le plus de cette vision ; prix relativement bas (5US$ avec une consommation), gens moins chics, etc. Certaines personnes le nomment d'ailleurs « Underground », lapsus révélateur, car les adeptes le considèrent souvent comme plus « underground » que les autres. Cependant, son statut, comme on l'a vu (cf. 2.2.4), est un peu ambigu chez les adeptes « authentiques » surtout parce qu'on y entend dans une même soirée d'autres musiques que la techno. On peut encore signaler les fêtes à la pizzeria de Guápulo (cf. 2.2.4), qui réunirent en fait des personnes hétérogènes ne s'identifiant pas, pour une grande partie, à la musique électronique.

3.3. Farra, locura *et disque vinyle*

Les trois éléments, en plus de la musique techno, qui restent communs aux deux tendances sont la « *farra* » (la noce, la fête) et la « *locura* » (la folie), ainsi que la valorisation du disque vinyle. En

effet, pour tous, le but des techno *parties* est de faire la fête, ce qui comprend le fait de jouir de la musique, de danser et de consommer (alcool, cocaïne, etc.) tout en partageant cela avec un groupe d'ami. Plus ces aspects sont réussis, plus la fête sera imprégnée de « folie ». Les adeptes de techno équatoriens considèrent que c'est une caractéristique constitutive du mouvement techno occidental et que les fêtes en Europe (pour les partisans de la tendance authentique) ou aux Etats-Unis (pour ceux de la tendance *fashion*) sont plus « *locas* » que celles ayant lieu en Equateur[43]. Oscar dit de ces dernières : « ici […] la folie arrive jusqu'à un certain point pas plus, c'est une frontière bien définie, ce n'est pas très sauvage »[44].

Le disque vinyle est valorisé par la majorité comme élément assimilé au mouvement techno occidental. Cependant, comme il n'est pas possible de s'en procurer en Equateur, peu de DJs nationaux l'utilisent. Ceux qui mixent* avec des vinyles, les DJs étrangers mais aussi Frank Johnson, Green, Shadow, Pharmakon ou Lexter et en partie Diego Molina, DJ Johnson ou encore Elektrical, reçoivent respect et estime de la part du public techno équatorien. Cette valorisation du vinyle est légitimée de manière paradigmatique par DJ Shadow : « si tu mixes avec des CDs, tout se fait quasiment tout seul, enfin non, tu ne prends pas, tu n'as pas besoin d'être un profes-sionnel pour savoir mixer avec des CDs »[45]. Et par Green : « le vinyle […] comprend beaucoup plus de fréquences, il est plus détaillé, alors il a plus de sons, plus de corps, il a plus de poids [que le CD], tu comprends »[46]. Le mixage avec vinyles est en effet perçu comme plus artistique et plus difficile, donc plus digne qu'avec des CDs. Cependant, Diego C., partisan de la tendance authentique, rejette les vinyles pour des raisons démocratiques, car, pour les Equatoriens, il faut les acheminer depuis l'extérieur en s'y rendant soi-même ou en les commandant. Ainsi, il incite au piratage de manière à ce que la techno et la musique en général soient accessibles à tous. Il affirme : « moi je suis une personne qui est complètement en faveur de la piraterie, parce que je crois que la musique est à tout le monde ; la musique, c'est de l'art, pas du business »[47]. Il accuse d'ailleurs les Etats-uniens d'avoir mélangé les premiers la musique et le commerce. Cependant, lors de mon second séjour, il n'avait plus un discours si tranchant car il s'était procuré quelques vinyles après un voyage à Bogota.

[43] Le concept de « *locura* », utilisé dans un sens positif, et non pas dans sa dimension pathologique, est très important chez les jeunes en général. Dans les classes socioéconomiques basses, on a plutôt tendance à qualifier les Latino-américains de « *locos* » (« fous ») pour se distinguer des Occidentaux.
[44] Trad. perso. de : « aquí […] la locura llega hasta aquí no más, es una frontera bien definida, no es muy salvaje ».
[45] Trad. perso. de : « si es que mezclas con CDs, casi se hace todo solo, o sea no, no tomas, no necesitas ser un profesional para saber mezclar con CDs ».
[46] Trad. perso. de : « el vinilo […] comprende mucho más frecuencias, es más detallado, entonces tiene más sonidos, más cuerpo, tiene más peso [que el CD], me entiendes ».
[47] Trad. perso. de : « yo soy una persona que está completamente en favor de la piratería, porque creo que la música es para todo el mundo ; la música es arte, no negocio ».

Ainsi, les deux tendances évoquées font partie d'un même mouvement où diverses idées et représentations se côtoient. On pourrait les assimiler quelque peu aux deux extrémités du continuum relevé pour le cas occidental par Laville (2000) entre le commercial et l'underground ou par Racine (2002) entre les grandes raves et les *free-parties* (cf. 1ère partie, chapitre 2 et 3). Cependant, la partie underground est peu développée en Equateur, ne s'organisant pas en un mouvement, et on ne trouve pas de *free-parties* ni l'idéologie qui leur est liée (cf. 1ère partie 2.3). Le fait que les adeptes soient issus de classes socioéconomiques élevées en est peut-être une raison. De plus, en Europe, une multitude de variations se déploie entre les deux pôles à cause du plus grand nombre d'adeptes. Au niveau musical, je pense qu'on peut très bien assimiler Pinteiro (qui ne dispose que d'un faible revenu financier), R2D2 en Hongos ou Leonardo (qui a des affinités avec des groupes musicaux anarchistes) à des artistes underground, car leur recherche musicale essaie d'innover et de s'éloigner des sentiers battus. Il faut encore signaler que la notion d'underground est valorisée par la tendance authentique.

Pour finir, les deux tendances que j'ai mises en évidence dans le contexte équatorien valorisent et se réfèrent à leur manière au mouvement techno occidental. Chacune – et chaque adepte – possède sa propre conception de celui-là occultant inconsciemment ou non sa pluralité ; la tendance *fashion* se réfère aux aspects qu'elle valorise et l'autre tendance fait de même. Ainsi, c'est la perception (du mouvement occidental) qui importe dans leur appréhension de la techno.

Pour l'heure, seule la tendance *fashion* est visible. Les fêtes organisées selon cette conception s'accroissent et attirent un public non négligeable (les deux milles participants à la rave de Mauro Picotto). Des personnes comme Green et Shadow ou Diego C. envisageaient avant mon départ d'organiser par la suite des *parties* en accord avec les idées liées à la tendance authentique (simplicité, convivialité, bas prix, etc.) pour offrir une alternative aux adeptes de techno, ce qui permettrait de visibiliser et fortifier ce pôle.

4. Profil des adeptes

4.1. Perception externe et interne du mouvement

La perception de la techno des jeunes équatoriens (non adeptes de cette musique) est en général assez floue. Ils ont souvent une idée de ce qu'est le mouvement techno occidental, mais ne connaissent guère celui de leur pays. Cependant, ceux (la plupart du temps des personnes d'un certain niveau socioéconomique) qui sont conscients qu'il existe aussi en Equateur, le voient comme petit et formé de personnes « *aniñadas* » et « *plásticas* » (« superficielles ») (Christian, Mateo, etc.) ; ils se rapportent à ce que j'ai appelé « tendance *fashion* », car elle est plus visible.

La perception du mouvement équatorien des étrangers (touristes, expatriés, DJs) que j'ai rencontrés est plutôt négative. Un expatrié au Guatemala, lors d'une soirée au Hash, me dit que ce n'était pas une vraie fête techno, car il n'y avait pas assez de gens sous acides et sous ecstasys. Deux touristes autrichiens, DJs amateurs, lors d'une fête dans le même club, m'affirmèrent que le DJ (équatorien) manquait de technique et de connaissance musicale et un de ces deux me dit ironiquement : « this is techno ? ». Au Manray, un Argentin fraîchement établi à Quito me rétorqua qu'il avait l'impression que le DJ passait de la musique électronique du début des années 1990. Un DJ colombien, DJ Boom, après sa première prestation en Equateur (Hash), m'avoua être très déçu de l'ambiance (il y avait en effet très peu de monde, c'était un jeudi soir) et ne pas pouvoir travailler dans ces conditions, etc. Cependant, ces personnes formèrent leur jugement le temps d'une seule soirée. Par exemple, un DJ israélien, mixant* assez régulièrement à Montañita, m'affirma qu'il y avait une très bonne ambiance au Hash lors de sa prestation et que les danseurs avaient beaucoup d'énergie.

DJ Green, Chilien établi en Equateur depuis environ sept ans, me parla de sa perception lors de son arrivée :

> « Alors, c'est comme recommencer de nouveau… et avec des personnes qui n'ont pas de culture [sous-entendu « électronique »]… mais je savais que ça allait être ainsi quand je suis venu ici, tu comprends, je me disais « je vais partir et je vais aller dans un pays, enfin… au lieu d'aller dans un pays plus avancé, je vais aller dans un pays qui est plus attardé »… tu comprends… « et, et je vais essayer […] de faire connaître aux gens ce que c'est » »[48].

Il ajouta que les jeunes chiliens sont plus intéressés à la musique et au mouvement techno que les jeunes équatoriens.

[48] Trad. perso. de : « entonces, es como empezar de nuevo… y con gente que no tiene cultura… pero yo sabía que iba a ser así cuando me vine por acá, me entiendes, me decía, "yo voy a ir y me voy a ir a un país, o sea… en vez de irme a un país más adelantado, me voy a ir a un país que está más atrasado"… me entiendes… "y, y voy a tratar […] de darla a conocer a la gente lo que es" ».

La perception des adeptes de techno équatoriens de leur mouvement est plus nuancée. Elle dépend souvent de leur degré d'intégration. Les adeptes se réfèrent toujours par rapport à la tendance *fashion*, car c'est elle qui constitue à proprement parler de ce qu'on peut appeler le mouvement techno équatorien comme nous venons de le voir (cf. chapitre 3). Ainsi, moins ils sont liés à ce milieu, plus ils sont critiques et négatifs. Certains de ceux qui sont assez détachés de celui-ci disent qu'il ne s'agit pas vraiment d'un mouvement. Ils critiquent la qualité de la musique (donc des DJs), des fêtes et leur ambiance (pas assez « *locas* »). Ceux qui y sont plus intégrés parlent volontiers de « mouvement » (« *movimiento* »), de « culture » (« *cultura* ») ou de « sous-culture » (« *subcultura* ») et le voient positivement. On retrouve ainsi la division entre les deux tendances que j'ai développées au chapitre précédent. Ils sont cependant tous conscients qu'il s'agit d'un mouvement de classes élevées et qu'il possède peu d'adhérents (en se référant comme ils le font au mouvement occidental). Ils estiment qu'entre cinq cents et mille personnes participent réellement à cette sous-culture à Quito, ce qui est peu d'après eux comparativement à la population de la ville (1,2 mio. d'hab. ; Ibarra, 1998). Ils se considèrent en général comme « en retard » (« *atrasados* »), toujours en se rapportant au milieu techno européen et nord-américain. « On est 50'000 ans en retard… on est encore à l'âge de la pierre pour ça »[49] (Tara). « Le mouvement à Quito […] a peut-être environ dix ans de retard peut-être comparé à l'Europe » et « je peux te dire que en tant que culture, en tant que culture électronique, on stagne assez, en comparaison à d'autres pays […]. On ne peut pas parler des milliers et des centaines de milliers de personnes du mouvement en Europe ; on est très loin de cette réalité »[50] (Frank). Comme nous pouvons le voir, ils se réfèrent souvent au mouvement techno occidental, voire à celui de Colombie, considéré comme bien développé, ou d'autres pays latino-américains.

Les « anciens » (ceux qui ont connu les débuts de la musique électronique en Equateur) ont une perception particulière, surtout ceux qui ne participent plus aux fêtes de musique électronique. En effet, ils considèrent que les fêtes étaient plus délirantes et « folles » (« *locas* ») avant, principalement celles du Zoo et du Siete ainsi que les raves de cette époque. Il est intéressant de mettre en évidence que j'ai constaté la même nostalgie chez des « anciens » technophiles* suisses (Voirol, 2000). Le Zoo et le Siete étaient même fréquentés par des personnes n'appréciant pas spécialement la musique techno, mais qui aimaient l'ambiance de ces fêtes et leur « *locura* ».

[49] Trad. perso. de : « estamos como 50'000 años atrás… estamos en la era de piedra todavía para eso ».
[50] Trad. perso. de : « el movimiento en Quito […] tiene tal vez como unos diez años tal vez de atraso comparado a Europa » et « te puedo decir que como cultura, como cultura electrónica, estamos bastante estancados, en comparación con otros países […]. No podemos hablar de los millares y de los cientos de millares de personas del movimiento en Europa ; estamos muy lejos de esta realidad ».

4.2. Profil général

Le chapitre 2 a déjà jeté des bases importantes au sujet du profil des adeptes de techno équatoriens. Il s'agira maintenant d'approfondir cet aspect.

On a pu donc remarquer, autant à Quito qu'à Guayaquil, que la grande majorité de ceux-là est issue des classes élevées (fils/filles de parents étant à la tête de grandes entreprises, fils/filles de médecins, de docteurs, etc.). Ces classes forment pourtant un petit pourcentage du peuple équatorien et regroupent principalement la population blanche qui provient des familles *criollas*[51] ou de l'immigration occidentale plus ou moins récente (Martínez, 2000). Cependant, il ne s'agit bien entendu pas d'une règle stricte ; on peut trouver des Blancs dans des classes socioéconomiques plus modestes et des Métis, Amérindiens ou Afro-équatoriens dans les hauts rangs de la société. Mais il faut noter que la société équatorienne est passablement discrimi-nante : la masse est formée essentiellement par les Afro-équatoriens, les Indiens et des Métis, tandis que les classes moyennes surtout par des Métis (cf. 1.2). Ce découpage résulte de l'histoire coloniale et esclavagiste du pays. En effet, les colons espagnols détenaient le pouvoir politique et économique et amenèrent des esclaves d'Afrique. L'indépendance en 1830 ne changea pas grand-chose ; les *criollos*, d'origine espagnole, s'emparèrent du pouvoir et ne laissèrent que des miettes aux autres (Martínez, 2000 ; Chaunu, 1993 [1949] ; Voirol, 2002).

Ainsi, on comprend mieux pourquoi l'ethnotype européen domine (peau claire, voire parfois cheveux clairs) dans les fêtes de musique électronique en Equateur, une fois qu'on a observé l'origine sociale élevée de leurs adeptes.

De plus, comme nous l'avons vu, la présence des résidents étrangers n'est pas négligeable. En ce qui concerne les acteurs influents, rappelons que Tony est Canadien, Mélanie Britannique, Juan Carlos Panaméen, Oca Serrano Colombien, DJ Green Chilien (dans ces deux derniers pays latino-américains, le mouvement techno est relativement bien développé), etc. Une partie des adeptes équatoriens ont également des origines occidentales « proches » ; DJ Frank Johnson a un grand-père allemand (ce qui lui a permis d'avoir la double nationalité) et un autre britannique, DJ Shadow est d'origine suisse (bien qu'elle soit née dans le canton de Zurich, elle y a passé que les deux premières années de sa vie et se sent actuellement avant tout Equatorienne), deux autres interlocuteurs ont respectivement une mère allemande et russe, etc. Les prénoms d'une partie de ceux-là sont évocateurs : Frank, John, Antoinette, Eric, Tara, Ebridika, Steve, Robbie… Cette proximité généalogique avec l'Occident a son importance dans la formation culturelle de

[51] Littéralement « créoles » mais il s'agit en fait des familles descendant des colons espagnols ayant pratiqué l'endogamie (Chaunu, 1993 [1949]).

l'individu. Ces personnes tournent ainsi plus facilement leur regard dans cette direction puisqu'ils y ont quelque attache.

La catégorie d'âge des 18 à 35 ans prévaut dans les milieux techno équatoriens. Le Down Town et le Tavú regroupent des gens d'une moyenne d'âge un peu plus élevée que le Hash par exemple, mais ils restent dans la tranche évoquée. Les personnes que j'ai rencontrées et qui ne fréquentent plus les fêtes électroniques demeurent encore toutes dans cette catégorie d'âge. Elles n'ont donc pas cessé de participer à ce genre de fêtes parce qu'elles se sentaient « trop vieilles ».

D'après mes observations, les lieux techno sont fréquentés légèrement plus par les hommes, mais les femmes restent bien représentées. Cependant, les acteurs influents sont principalement masculins, mais n'oublions pas l'importance de Mélanie dans l'émergence du mouvement techno à Quito, de la gérante du Pelícano à Montañita et de l'unique DJ femme équatorienne, DJ Shadow.

Les amateurs de techno ont pratiquement tous étudié ou sont actuellement étudiants dans des universités privées qui sont en général plus réputées que les publiques, mais également plus chères et donc plus sélectives. Je ne peux pas affirmer qu'une discipline est plus privilégiée qu'une autre, mais les domaines de l'administration ou de l'économie semblent avoir un certain succès. On retrouve donc les adeptes, une fois licenciés, à des postes importants dans de grandes entreprises (assurances, télécommunications, etc.). Notons que certains artistes techno ont fait des études en rapport avec l'art ; DJ Frank Johnson est photographe et possède un studio de photos (même s'il a une première formation en administration d'entreprises), Pinteiro a étudié l'art et R2D2 en Hongos se forme actuellement dans une école de musique (chant). Certains ont étudié à l'étranger, principalement aux Etats-Unis, où on trouve une importante communauté équatorienne (notons la proximité de ce pays qui est à moins de quatre heures d'avion). D'ailleurs, une partie non négligeable des adeptes maîtrise l'anglais et plusieurs m'ont proposé de converser en anglais si je préférais.

Même s'ils revendiquent leur identité équatorienne, ils sont fortement tournés vers l'extérieur, c'est-à-dire vers l'Europe et les Etats-Unis, comme nous allons le constater dans la partie 4.3 et dans le chapitre suivant. Certaines situations font ressortir, dans leurs discours ou pratiques, leur « équatorianité », tandis que d'autres leur référence à l'Occident et leurs critiques face à la société équatorienne.

Pour relativiser mon discours sur le profil des technophiles*, il faut signaler qu'une partie n'a pas fait d'études ou les a arrêtées. L'artiste Pinteiro constitue un autre cas particulier ; en effet il dispose d'un petit revenu et n'a pas d'emploi fixe, il a étudié l'art dans une université étatique (mais réputée dans ce domaine) et est Métis (descendant d'une grand-mère amérindienne). J'ai

également connu deux Métisses d'origine afro-équatorienne qui fréquentaient de temps en temps les fêtes techno.

4.2.1. Distribution géographique

Au niveau géographique, l'habitat des adeptes se concentre clairement en deux endroits : la partie nord de Quito et les deux vallées qui se trouvent à l'est de la ville. Ces deux vallées, parsemées de villages et de petites villes (Cumbayá, Tumbaco, San Rafael, etc.), ont une altitude moins élevée que Quito (2'800 m), ce qui engendre un climat un peu plus doux. C'est pourquoi elles sont en partie peuplées par les membres de l'élite qui ont préféré fuir les désagréments de la capitale, tout en y restant proches.

La ville de Quito, qui s'étale sur 40 km du nord au sud et seulement sur 3 à 5 km en largeur, est composée de deux parties distinctes, le Nord et le Sud. On entend d'ailleurs souvent des affirmations du genre « en fait, Quito c'est deux villes » de la part de la population de la capitale. En effet, au milieu de la ville se dresse une colline, le *Panecillo*, qui la sépare en deux. On trouve au sud de celle-ci des quartiers populaires, tandis qu'au nord plutôt des zones d'habitation de classes moyennes ou élevées (Ibarra, 1998). C'est dans cette partie que se concentrent les hauts lieux politiques et administratifs (palais du gouvernement, municipalité, tribunal, ministères, etc.), « culturels » (centre historique, églises de l'époque coloniale, musées, etc.), les universités, les sièges des grandes sociétés (banques, compagnies aériennes, etc.), les grands centres commerciaux, les grands hôtels (Hilton, Mariott, etc.), l'aéroport international, etc. C'est aussi là qu'on retrouve les touristes et les clubs techno décrits dans le chapitre 2. Notons cependant que l'extrême nord de la ville est constitué également de quartiers populaires.

Ainsi, les adeptes de techno vivent soit dans une maison dans une vallée à proximité de Quito, soit dans des appartements des secteurs résidentiels plus aisés de la partie nord de la capitale. Gallegos (2000) met également en évidence ce découpage sociogéographique de Quito, car il est aussi déterminant dans la distribution territoriale des amateurs de métal qui se concentrent plutôt dans les quartiers populaires contrairement aux technophiles*.

4.2.2. Profil pluriel

Les adeptes de techno équatoriens sont pourtant des individus pluriels pas seulement façonnés par le milieu techno. Ils fréquentent également d'autres cercles sociaux, liés entre eux, qu'ils soient professionnels, associatifs, amicaux, cercles qui les influencent dans leur personnalité et leur mode de vie. Dans chacun d'eux, ils jouent un rôle différent. Comme on le verra plus loin, on peut

assimiler le milieu techno et ces autres groupes à des « tribus urbaines » ainsi que le suggère Maffesoli (1988) qui affirme :

> « Participant à une multiplicité de tribus, qui elles-mêmes se situent les unes par rapport aux autres, chaque personne pourra vivre sa pluralité intrinsèque. Ses différents « masques » s'ordonnant d'une manière plus ou moins conflictuelle et s'ajustant avec les autres « masques » qui l'environnent » (181).

On peut également remarquer que, bien que la techno constitue en général de loin leur musique préférée, ils ne rejettent pas les autres musiques. Cependant, ils apprécient le plus souvent des styles ayant une tradition classique comme le rock, le jazz, la musique tropicale, etc. Green et DJ Shadow m'ont avoué « écouter de tout », mais après un petit temps mort cette dernière se corrigea quelque peu : « moi, si, je suis plus… pas mal… et toi aussi [s'adressant à Green], enfin, il y a très peu de choses qui te plaisent qui ne soient pas électroniques »[52].

Je vais illustrer ce fait en relation avec la fréquentation de différents milieux par l'exemple de l'artiste R2D2 en Hongos (cf. 2.2.5). Celui-ci m'a dit être amoureux de la musique électronique depuis déjà fort longtemps et apprécier beaucoup les raves. Cependant, il étudie actuellement le chant dans une école de musique et fait partie d'un groupe de jazz/blues/rock, Las Abejas Asesinas (Les Abeilles Assassines). J'ai eu l'occasion de voir ce groupe en concert dans un bar, La Mama Cuchara (La Grande Cuillère), dont la clientèle (entre 20 et 40 ans) était issue de classes moyennes et élevées. Les musiciens et le chanteur (R2D2 en Hongos) étaient pris dans la musique qu'ils jouaient et y mettaient du cœur. On peut également ajouter que Green fait du *scratch** dans La Grupa, formation de rock.

Ce que l'on peut dire en conclusion, c'est que les adeptes de techno en Equateur ne font pas partie de ce qu'on appelle la masse, le peuple. D'ailleurs ils sont en général conscients qu'ils font partie d'une classe privilégiée. Oscar parlait de « *nuestra élite* » (« notre élite »).

Comparativement, Ghosn (1997 : 88) parle du « portrait type du « raver » » (français) : « plutôt jeune, entre 15 et 30 ans, il serait plutôt issu de parents cadres ou ayant des fonctions intellectuelles supérieures, associées aux professions intermédiaires ». Fontaine & Fontana (1996) voient plutôt les ravers comme provenant de toutes origines sociales et culturelles.

4.3. Cheminement

Il va s'agir maintenant d'expliquer pourquoi la techno attire les classes socioéconomiques élevées et non les autres. En Europe, la consommation de techno constitue un choix parmi tant d'autres pour les jeunes. Il n'en va pas de même en Equateur. Cette musique y est plus difficile

[52] Trad. perso. de : « yo sí soy más… bastante… y tú también, o sea, hay muy pocas cosas que te gustan que no sean electrónicas ».

d'accès. Les chaînes de télévision équatoriennes n'en diffusent pas, tandis que les radios nationales très peu (cf. 2.2.5). Les vendeurs de rue de CDs (copiés) n'en disposent pas la plupart du temps et s'il arrive qu'ils en aient un ou deux, il s'agit de ce qui est considéré comme le plus commercial en Europe (Mauro Picotto, etc.). Les magasins de CDs originaux, accessibles seulement à partir d'un certain niveau socioéconomique puisque ces disques valent une quinzaine de dollars la pièce (contre 1 à 2 US$ pour les copies), ne proposent qu'une maigre palette de musique électronique. Cependant, comme je l'ai déjà dit, au Tower Records à Quito, on trouve sous la rubrique « techno » (peu fournie) deux CDs équatoriens, quelques latino-américains et surtout des européens et nord-américains qui sont le fait d'artistes très connus dans le milieu techno occidental, tels que Paul Van Dyk, Tiesto, Daft Punk. Notons qu'il y a dans cette section quelques disques de pop comme DJ Bobo. Cela démontre bien le flou que revêt le qualificatif techno chez les non-initiés. En effet cette musique est très peu connue dans la société équatorienne en général. Font exception les milieux aisés et estudiantins.

Il faut ainsi chercher ailleurs la manière dont les amateurs de techno ont connu la musique électronique.

Une partie de ceux-là ont découvert la techno et les raves ou ont développé leur connaissance de cette musique et de ce genre de fêtes lors de séjours en Europe ou aux Etats-Unis (vacances, études, voyages). Parmi eux, on peut citer les acteurs influents suivants : Juan Carlos (Miami), DJ Vassago (Miami), DJ Green (Etats-Unis/Suisse), Andrés (Etats-Unis), DJ Shadow (Etats-Unis/Suisse), Pinteiro (Barcelone/Norvège), Frank Johnson (Barcelone/Berlin/Etats-Unis), etc. J'ai aussi rencontré des technophiles* qui s'étaient rendu dans ces régions seulement pour la techno, c'est-à-dire pour assouvir leurs désirs de fréquenter les clubs ou les raves de leurs rêves et d'écouter leurs artistes et DJs favoris. Ces voyages ont permis également de ramener des vinyles, des CDs, des revues ou du matériel (tourne-disque par exemple), objets indisponibles dans leur pays (cf. 2.3, 3.3). Le contact avec l'extérieur, principalement avec l'Occident mais aussi dans une moindre mesure avec la Colombie ou d'autres pays latino-américains, paraît être un élément essentiel dans la constitution du mouvement équatorien.

D'autres adeptes ont connu la techno par le biais d'amis ou de parents. Ceux-là leur ont fait écouter des morceaux ou les ont amenés à une soirée électronique. La musique leur a plu et ils ont continué dans cette direction. Plusieurs fois, j'ai entendu mon interlocuteur me dire que dès le premier morceau écouté, cette musique l'avait séduit à cause de la particularité et l'originalité des sons ou de l'énergie qu'elle procurait. Juan Carlos s'écria à Miami lors de sa première fête : « c'est cette musique qui me plaît » (et cf. 4.4).

Il faut ajouter que l'Equateur connaît une émigration importante depuis ces dernières décennies (Martínez, 2000). Les destinations privilégiées sont les Etats-Unis et l'Europe. Les parents ou amis immigrés peuvent ainsi informer les technophiles* restés au pays (nouveautés, envoi de disques, etc.). En effet, pas tous ont l'occasion de voyager ; Diego Molina n'est par exemple jamais sorti du pays, mais il peut s'appuyer sur ses cousins de New York et de Suède pour se mettre à jour concernant les sorties discographiques, etc.

L'accès aux technologies, principalement à Internet, me paraît également essentiel. Internet permet d'approfondir ses connaissances sur la musique et le mouvement techno, puisqu'on ne trouve pas de revues spécialisées en Equateur (depuis peu il y a Groove, cf. 2.2.5). En effet, beaucoup téléchargent de la musique ce qui permet de pallier la mauvaise distribution de disques techno dans les magasins officiels et chez les vendeurs de rue.

Les moyens pour connaître la musique électronique sont donc, du moins encore pour l'instant, accessibles principalement aux classes élevées. En effet, les voyages à l'étranger sont essentiellement réservés à une élite ; les personnes disposant d'un petit ou d'un moyen revenu n'ont quasiment aucune chance de séjourner hors de leur pays et encore moins hors d'Amérique latine. Même si l'accès à Internet est plus démocratique (par le grand nombre d'Internet cafés qui par concurrence ont des prix abordables pour des utilisations de courte durée), il reste un moyen qui est davantage exploité par les gens d'un certain niveau d'éducation formelle (les universitaires) et socioéconomique (la recherche d'informations en profondeur, le téléchargement, etc. durent et donc augmentent le coût). Ainsi, on compte, pour le moment, un si petit nombre d'adeptes de techno, car ce sont les classes sociales numériquement faibles qui y ont principalement accès. De plus, tous les individus de ces strates ne choisissent pas de consommer de la techno. Cela renvoie à la problématique plus générale de l'accès à la consommation qui est inégal suivant la classe sociale dans le contexte équatorien.

J'ai été très étonné par le fait que la grande majorité des adeptes de techno en Equateur ont écouté du rock (ou ses dérivés) avant de s'intéresser à la techno. En effet, Laville (2000) a montré que la techno s'est développée comme une alternative au rock par des milieux sociaux qui ne pouvaient s'identifier à une musique qui renvoyait une image de la société américaine blanche (cf. 1ère partie, chapitre 1). Même si musicalement la techno a une ascendance rock, elle doit également beaucoup aux musiques afro-américaines. De plus, le rock en Equateur a une signification de protestation contre l'ordre établi (Cerbino et *al*., 2001 ; Gallegos, 2000). Il est donc étonnant que certains jeunes de l'élite socioéconomique s'y rattachent. Cependant, ceux-là contestent également certaines valeurs traditionnelles de la société équatorienne et l'adoption de la techno va dans ce sens (cf. 5.1.3). On peut donc établir un certain lien entre ces deux mouvements musicaux en

Equateur. Musicalement, les adeptes, en plus de la « techno pure », apprécient souvent les groupes mêlant les sons rocks et électroniques, comme Nine Inch Nails ou KMFDM et Depeche Mode qui est considéré comme précurseur de la musique électronique proprement dite. Au niveau de la production* équatorienne, Ultra 7, Ultravioleta, Leonardo et certains morceaux de Pinteiro sont influencés par ce genre de fusion.

Notons encore que la scène rock équatorienne est assez bien développée ; il y a des groupes nationaux qui sont écoutés et aimés par les rockers du pays. Les adeptes de techno, eux, m'ont souvent affirmé apprécier les formations désormais classiques que sont Pink Floyd ou The Doors.

Je dois encore ajouter que quelques interlocuteurs de Racine (2002) ont également été des fans de rock avant de connaître la musique techno.

Ainsi, il n'y a donc pas de « technophiles* purs » ; ils ont tous été bercés au début de leur jeunesse par d'autres rythmes, qui sont en général des musiques qui viennent de l'extérieur comme le rock ou le hip-hop (très peu de mes informateurs ont écouté ce dernier style). Ceci est explicable en partie par le fait que la techno est arrivée assez récemment. On peut penser qu'à l'avenir on trouvera des jeunes qui sont directement intégrés au mouvement techno. Il semblerait donc que le rock soit une porte d'entrée pour l'adoption de la techno.

4.4. La techno comme passion

La techno constitue un élément important dans la vie de la majorité des adeptes côtoyés. Ils en écoutent la journée, vont aux *parties*. Iván m'a avoué en écouter même au bureau (et a ajouté qu'il était tenté de se lever et de danser). Les amateurs de techno possédant une voiture écoutent souvent de la musique électronique lorsqu'ils conduisent. Quasiment chaque fois que je me suis retrouvé dans l'automobile d'un adepte, cette musique résonnait en arrière fond ou au contraire à plein volume. Ils en écoutent aussi beaucoup chez eux.

Pour certains, elle occupe une grande partie de leur temps. Les DJs s'exercent au mixage, les producteurs tentent de trouver des sons ou rythmes pour leurs morceaux. D'autres passent également des heures sur Internet pour trouver de la musique à écouter ou à télécharger. Ils peuvent également faire fonctionner leurs relations extérieures ou commander par correspondance à l'étranger (souvent aux Etats-Unis, car les frais de port depuis l'Europe sont plus chers) pour se procurer des disques. À titre d'exemple, l'artiste de Guayaquil Leonardo m'a fait parvenir une cinquantaine de pages dactylographiées répertoriant sa discographie, un autre m'a affirmé qu'il possédait deux milles morceaux de musique électronique. Plusieurs se sont qualifiés de « collectionneur de musique », comme Diego Molina, Green ou DJ Johnson, car ils possèdent une

multitude de disques de styles variés mais dont la majorité appartient au genre « musique électronique ».

Mais bien au-delà, la musique électronique a une valeur particulière et affective. Diego C. me disait en parlant de la première fois qu'il avait entendu de la techno (un disque offert par son frère) :

> « Quand je l'ai écouté, je ne pouvais pas croire ce que j'étais en train d'écouter, c'était, ce fut mon premier disque ; avant cela, j'avais écouté de la pure connerie, de la très mauvaise musique, sans signification ; […] ce disque a été pour moi « c'est quoi ça ? ». Tout ça c'est ma vie, ça me fascine, c'est toujours ce que j'ai voulu… de la musique […] pour voler, c'est-à-dire que la techno est plus que cela, je ne trouve pas de musique plus volatile que la techno justement, enfin il faut savoir comprendre la techno »[53].

Il dit que cette musique lui a changé la vie et que : « il n'y a pas de comparaison [entre la techno et ce qu'il a écouté avant], enfin, il n'y a pas moyen de comparer, c'est quelque chose de beaucoup plus grand, beaucoup plus grand réellement »[54].

Spek me parlait avec passion de la musique qu'il produisait* (Drum'n Bass), tout en tapant des rythmes avec ses mains et les accompagnant de sons vocaux imitant ceux des percussions de la Drum'n Bass.

Pinteiro, qui a étudié l'art, travaille parfois dans le design graphique pour gagner sa vie, mais il affirma : « je ne considère pas cela comme de l'art ; pour moi, l'art, c'est ma musique et je ne vis pas de mon art, mais travaille pour mon art » ; et une autre fois : « la musique électronique, c'est ma vie ». Cependant, il aime aussi peindre pour lui-même et faire de la photographie. Son appartement est d'ailleurs parsemé de ses œuvres.

Une autre personne, de Guayaquil, qui a connu dans sa vie une période difficile (chômage et addiction) m'a avoué que : « la musique électronique m'a particulièrement permis de retrouver un certain équilibre et ordre dans ma vie, car c'est une musique bien ordonné, systématique ».

On peut aussi mettre en évidence l'investissement (financier et humain) de Frank Johnson et Oca Serrano et de José Elías Wated et son associé pour leur label respectif (Latin Groove et Twinza Records). En effet, ils produisent pour l'art (« pour promouvoir la musique électronique » José Elías) sans se préoccuper des retombées économiques.

[53] Trad. perso. de : « cuando yo oí eso, no podía creer lo que estaba oyendo, era, fue mi primer disco; antes de eso, había oído pura pendejada, pura música mala, sin sentido ; [...] ese disco fue para mí "qué es esto?" todo esto es mi vida, esto me fascina, esto es siempre lo que he querido... música [...] para volar, o sea el tecno es más que eso, yo no encuentro música más volátil que el tecno justamente, o sea al tecno hay que saber comprenderle ».
[54] Trad. perso. de : « no hay comparación, o sea, no hay forma de comparar, es algo mucho más grande, mucho más grande realmente ».

5. La techno comme distinction

5.1. Discours de distinction

5.1.1. Le discours sur la musique

La musique techno dans l'optique des adeptes équatoriens s'élève au rang d'« art légitime » (Bourdieu, 1979). « La techno, c'est de l'art » (« tecno es arte » Diego C.). Il s'agit d'une musique « profonde » (« *profunda* ») et « complexe » (« *compleja* »). « [La techno] est une musique sérieuse, très très difficile à faire […]. Sur dix chansons [sic] que tu fais, une est bonne, le reste je peux le jeter. Alors oui, elle requiert un engagement et un savoir »[55] (R2D2 en Hongos). « La techno est une musique très élaborée » (John). La légitimité qu'ils donnent à la techno apparaît également dans le discours avec le terme plusieurs fois répété de « culturiser » (« *culturizar* »). Green et Shadow, avec leurs raves (pour leur concept de rave cf. 2.2.3), Pinteiro, avec par exemple sa prestation dans la rue (cf. 3.2), ou Oca Serrano, avec son savoir qu'il apporte de son pays la Colombie, parlent de vouloir « transmettre de la culture » par leurs actes. Shadow m'expliquait la raison pour laquelle elle et Green organisaient des raves : « Plus que tout, c'était pour leur [aux gens] enseigner, parce que nous, nous avons accès, nous voyageons et savons plus. Alors, on voulait apprendre à ce pays qui est tellement privé de ce type de choses »[56]. Il y a donc parfois une vision paternaliste.

Les adeptes de techno ont tendance par contre à rejeter la musique tropicale, qui connaît un très grand succès en Equateur et plus généralement en Amérique latine (cf. Ibarra, 1998 ; Yúdice, 1999 ; Bonet & De Gregorio, 1999) et qu'ils jugent banale (dans leur contexte) et surtout les musiques populaires comme la *cumbia*, la *rocola*, la techno-cumbia, le *reguetón*, etc. qu'ils voient comme faciles, commerciales et superficielles. En ce qui concerne la musique tropicale, certains l'apprécient, mais dans sa composante classique (« *la música tropical clásica* »), qui est donc, en quelque sorte, considérée comme légitime. S'ils ne fréquentent en général pas de discothèques comme le Seseribó (spécialisé dans la musique tropicale classique et côtoyé par des gens à haut capital culturel), ils le trouvent légitime, contrairement aux boîtes plus populaires. Leur perception des différentes musiques établit la distinction entre le « goût pur » et le « goût impur » (Bourdieu, 1979), qui est rejeté. Bourdieu (566) précise :

[55] Trad. perso. de : « [el tecno] es una música seria, muy muy difícil a hacer […]. De cada diez canciones que haces, una es buena, lo resto lo boto, no más. Entonces sí requiere un compromiso y un conocimiento ».
[56] Trad. perso. de : « Más que nada era para enseñarle [a la gente], porque nosotros tenemos acceso, viajamos y sabemos más. Entonces queríamos enseñarle a este país que está tan suprimido de ese tipo de cosas ».

> « Le refus de ce qui est facile au sens de simple, donc sans profondeur, et « à bon marché », puisque le déchiffrement en est aisé et peu « coûteux » culturellement, conduit naturellement au refus de ce qui est facile au sens éthique ou esthétique, de tout ce qui offre des plaisirs trop *immédiatement accessibles* et par là discrédités comme « enfantins » ou « primitifs » (par opposition aux plaisirs différés de l'art légitime) ».

Si, dans la conception des amateurs de techno équatoriens, les qualificatifs de « simple », « sans profondeur », « enfantin » s'appliquent bien aux musiques populaires, ils ne refusent pas le plaisir des sens par rapport à leur musique favorite. Ils valorisent même le fait que la techno « se sent » et qu'ils éprouvent du plaisir en l'écoutant et en bougeant leur corps selon leurs sensations. En ce point, ils s'éloignent des conceptions de l'élite bourgeoise décrite par Bourdieu (1979). Cette importance des sensations rejoint plutôt le concept de « tribu » dont parle Maffesoli (1988) (cf. chapitre 6).

Ce rapport de classes et de goûts est d'ailleurs souvent naturalisé. Par exemple Oscar me dit : « Ici, […] à la base, il y a le peuple et l'élite. C'est polarisé. Les gens du peuple écoutent cette musique et les gens plus de l'élite une autre »[57]. Et Frank : « ici, l'Equatorien moyen écoute plus d'autres types de musiques ; il préfère la pop, il préfère la musique latino-américaine »[58].

Remarquons qu'en Europe la techno a longtemps été dénigrée et considérée comme de la « non-musique », du « bruit » par des intellectuels, journalistes et autres personnages à haut capital symbolique qui lui reconnaissaient les caractéristiques du « goût impur », de la simplicité, de la bassesse (cf. les extraits de quotidiens, de revues et d'interviews radiophoniques compilés dans Racine, 2002 : 112-115). Cependant, depuis quelques temps, cette vision s'est adoucie, voire même devenue positive (reconnaissance de la techno comme une « culture » par le Ministère français de la Culture ; Racine, 2002). Mais le phénomène techno occidental reste un « mouvement actuel de la culture populaire » (Gaillot, 1998 : 14).

Ainsi, il faut considérer ces perceptions comme valables à un moment donné. Aujourd'hui la techno a telle signification en Equateur, mais si demain elle venait à être appropriée par des classes plus modestes, on peut penser qu'elle serait appréhendée différemment par l'élite socioéconomique (rejet ou stratégies de distinction à l'intérieur du milieu), tout comme ces œuvres de musique classique, rapportées par Bourdieu (1979), qui sont dévaluées parce que « vulgarisées » (comme le Beau Danube bleu).

Bourdieu (1979) parle de « goût légitime » pour la classe dominante, « c'est-à-dire le goût des œuvres légitimes » (14) qui sont définies comme telles par cette même classe. Cependant, la techno

[57] Trad. perso. de : « Aquí […] básicamente hay el pueblo y la élite. Está polarizado. La gente del pueblo se pone esa música y la gente más elitista otra ».
[58] Trad. perso. de : « aquí, el Ecuatoriano medio escucha más otros tipos de música ; le gusta más el pop, le gusta más la música latinoamericana ».

en Equateur est « légitime » surtout pour ses adeptes eux-mêmes qui se donnent le droit de construire un discours de valorisation de cette musique par la position qu'ils occupent dans la société. Car, en effet, le reste de la classe dominante ne légitime pas spécialement la musique électronique (parfois même la dénigre). Elle ne détient donc pas le même statut que les œuvres « officiellement » légitimes comme la musique classique ou autres. Cela montre bien que l'élite n'est pas forcément homogène et que d'autres enjeux distinctifs apparaissent à l'intérieur même de la classe. Il y a donc, à mon avis, un besoin – relevé par Maffesoli (1988) – de s'identifier à un groupe d'une plus petite ampleur.

Les classes populaires, qui ne savent d'ailleurs pas toujours de quoi il s'agit, et médianes n'accordent pas spécialement non plus une valeur élevée à la musique techno. Mais, dans ce cas, on peut mettre en avant un rapport conflictuel de classes, car les strates sociales plus modestes peuvent avoir une réaction de rejet de la « culture » de l'élite, en percevant dans ce cas les adeptes de techno comme « *aniñados* », terme à connotation négative par sa dimension de « superficialité ».

Si la techno n'est valorisé que par une infime partie de la population, en revanche, les classes élevées et moyennes ont tendance à exprimer leur « dégoût » envers les musiques et la (sous-) culture populaires. Le terme de « *cholo* »[59] est appliqué aux personnes s'y rattachant.

5.1.2. La techno-cumbia comme « goût impur » par excellence

La musique techno-cumbia (*tecnocumbia*) m'a très tôt intrigué. Au début, je ne savais pas de quoi il s'agissait, mais je remarquai que le phénomène social lié à cette musique reprenait une partie du vocabulaire techno non seulement dans l'appellation de ce style, mais aussi sur les affiches qui annonçaient les fêtes comme par exemple « DJ House », « Extaxy », « Rayvers », etc. (cf. annexes photo 10). Ainsi, cette musique et ce phénomène avaient-ils un rapport avec la techno ? Les personnes, à qui je disais mon sujet de mémoire (« la techno en Equateur »), me répondaient souvent « *¿ tecnocumbia ?* » et se mettaient à sourire ou à rire. Il s'agissait en fait dans ces cas de gens d'un certain niveau socioéconomique ou d'étudiants qui ironisaient car ils n'établissaient pas de rapport entre les deux musiques et considéraient la techno-cumbia comme « *chola* » (donc comme indigne à étudier ?).

Cependant, pour clarifier les choses, je demandais à mes premiers interlocuteurs amateurs de techno quels liens existaient entre la techno et la techno-cumbia et entre les deux phénomènes sociaux correspondants. Ils m'ont tout de suite fait comprendre qu'il n'y avait rien en commun.

[59] Littéralement « métis », mais qui est employé avec une connotation négative qui renvoie aux basses classes sociales, à la grossièreté, au vulgaire, etc.

J'ai également pu, de mon côté, fréquenter deux fêtes qui diffusaient abondamment de la techno-cumbia. Je me suis vite rendu compte que quasiment tout opposait ces deux styles. J'ai cependant, par la suite, continué à faire réagir mes interlocuteurs sur la techno-cumbia pour provoquer chez eux un discours de distinction et connaître leur perception, car j'ai remarqué que ce style faisait particulièrement bien l'affaire. En effet, il y a un rejet total de cette musique pour laquelle ils ont un profond dégoût. « La techno-cumbia est détestable, il n'y a pas d'éléments artistiques, c'est fait dans une fabrique, ça n'a rien à voir avec la techno » (Fausto). « C'est vulgaire, repoussant, *cholo* » (Linda). Je pense que cette vision très négative est accentuée par le fait que le mot techno a été « usurpé ». Il faut ajouter qu'aucun adepte ne m'a parlé de son propre chef de la techno-cumbia ; c'est toujours moi-même qui ai amené ce sujet. Ceci démontre bien, à mon avis, qu'ils ignorent cette musique et ne veulent même pas établir un quelconque rapport.

En effet, d'un côté comme de l'autre, personne ne revendique de liens entre les deux musiques et faits sociaux. Ramírez & Santillán (2003), qui firent une étude de terrain sur la techno-cumbia, ne font ni référence, ni allusion à la techno dans leur rapport de recherche. Ils n'explicitent pas non plus clairement le pourquoi du préfixe « techno » dans le nom « techno-cumbia ». Le lien de parenté est fait avec la *cumbia*, même si la techno-cumbia provient plus du mélange de musiques équatoriennes comme la *rocola*, la *bomba* et l'*albazo*, ainsi que d'éléments de la *chicha* péruvienne. Quelques amateurs techno avaient émis l'hypothèse (et il s'agit également de la mienne) que l'apposition du terme « techno » viendrait du fait que la techno-cumbia utilise des synthétiseurs et l'ordinateur pour produire les morceaux de musique.

La techno-cumbia est écoutée principalement par des individus de classes populaires et de tout âge (Ramírez & Santillán, 2003). Les deux fêtes que j'ai fréquentées se déroulaient dans des discothèques (Olimpo et Vibración) dont le public était constitué d'adolescents ; il s'agissait de « *matinés* », fêtes ayant lieu l'après-midi en fin de semaine (de environ quatorze heures à dix-huit ou dix-neuf heures). Au niveau de l'ethnotype, la différence avec les fêtes techno était flagrante ; il s'agissait de jeunes métis avec un teint de peau assez foncé. Les disc-jockeys passaient différentes musiques dont principalement de la techno-cumbia, mais aussi de la *cumbia*, de la salsa, des slows, etc. La danse en couple était de rigueur.

La consommation d'alcool (bière, vin doux et liqueurs), comme j'ai également pu le constater, est une condition sine qua non dans le contexte des fêtes de techno-cumbia, que ce soit en concerts ou en discothèques (Ramírez & Santillán, 2003).

Les adeptes de techno-cumbia apprécient cette musique pour soi, pour les paroles, mais aussi parce qu'ils aiment bien la danser et à cause du show qu'elle met en scène (Ramírez & Santillán, 2003). En effet, les éléments extramusicaux font partie intégrante de cette musique ; les

chanteurs/ses sont accompagné(e)s de danseuses effectuant des chorégraphies, ils/elles sont habillé(e)s de manière spécifique et les femmes sont maquillées. L'image visuelle des corps des chanteuses et des danseuses (vêtues de manière « sexy », avec des minijupes, des décolletés, etc.) prend de l'importance, mais selon un modèle différent du modèle occidental dominant (pas d'exaltation de la minceur). Cet « érotisme » et cette « sensualité féminine » (Ramírez & Santillán, 2003) sont un phénomène nouveau dans la musique populaire équatorienne. Il n'est pas dénué de toute stratégie marketing bien entendu.

Les thèmes principaux des chansons – l'amour, l'infidélité ou les disputes (de couple) et la migration – s'intègrent dans le vécu des gens de classes populaires ; ainsi, les adeptes de techno-cumbia peuvent s'identifier aux textes, ainsi qu'aux chanteurs eux-mêmes car ils proviennent de leur couche sociale[60] et sont Equatoriens (ce qui est valorisé) (Ramírez & Santillán, 2003). Le phénomène de la techno-cumbia, qui dépasse d'ailleurs le milieu urbain pour atteindre les contrées rurales, s'intègre donc dans un contexte clairement local et national et valorise l'« équa-torianité » dans sa dimension populaire (valeurs, pratiques, etc.), contrairement à la techno.

Le dégoût pour la techno-cumbia des amateurs de techno s'affirme à plusieurs niveaux. Le localisme de ce phénomène est perçu comme un aspect conservateur, la musique elle-même comme facile et les thèmes abordés comme indignes par le fait qu'ils valorisent et reproduisent le mode de vie « *cholo* ».

5.1.3. « Ouverture » et « conservatisme »

Le discours autour de la techno, dépassant l'aspect strictement musical, mérite également qu'on s'y attarde quelque peu.

La techno est perçue par ses amateurs comme une musique qui va avec son temps. Elle fait usage de l'ordinateur qui est un instrument actuel. Ainsi, selon leur discours, les autres styles musicaux sont dépassés (tout comme leur instrumentation) et, par extension, véhiculent des valeurs obsolètes, tandis que la techno, tournée vers l'avenir, va avec une ouverture d'esprit et des valeurs progressistes. Tara, au sujet de la musique non électronique, affirme : « elle a fait son temps » (« ya tuvo su tiempo »). Et Diego C. au sujet des personnes n'écoutant pas de techno : « c'est des gens qui vivent dans le passé, qui vivent du passé et qui se sont arrêtés dans le passé […] mais par contre […] les technophiles se tiennent dans le présent mais cherchent dans le futur […] parce que réellement ça ne les intéresse pas de s'abreuver du passé »[61].

[60] Un interlocuteur de Ramírez & Santillán (2003) a dit en parlant des chanteurs : « Ils ne sont pas *aniñados* ».
[61] Trad. perso. de : « es gente que está viviendo en el pasado, viviendo del pasado y parada en el pasado […] pero en cambio […] la gente electrónica está parada en el presente pero buscando en el futuro, […] porque realmente no les interesa llenarse del pasado ». Notons la proximité de l'affirmation de Derrick May, père fondateur de la Detroit :

Ainsi, écouter de la musique techno c'est quelque peu un signe de protestation contre les valeurs traditionnelles de la société équatorienne, signe qui se remarque dans le discours mais aussi dans les actes. Dans ce sens, comme on l'a vu (cf. 4.3), le rock, symbole de la musique de contestation en Equateur (qui a d'ailleurs été fortement appropriée par la jeunesse des classes populaires, cf. Gallegos, 2000), est très apprécié par les amateurs de techno. Mais quelle société refuse-t-on dans le milieu techno équatorien ? Il s'agit en fait plutôt d'une opposition à des valeurs liées à la culture de masse. Lorsqu'ils parlent de la société équatorienne (mais ils s'en excluent implicitement), ils la qualifient sans cesse de « conservatrice » (« *conservadora* »). Pour eux, ce qualificatif (perçu négativement) s'applique plus à la région de la *Sierra* (où se trouve Quito) qu'à celle de la *Costa* (où se situe Guayaquil) qui est vue comme plus « ouverte ». En fait, le terme « conservateur » renferme un sens vague, car les interlocuteurs qui en faisaient usage, partaient du principe que tous (dont moi) savaient de quoi il s'agissait. Une sorte de boîte noire… En cherchant plus profondément, j'ai pu remarquer que ce mot renvoyait principalement aux valeurs traditionnelles concernant la religion (christianisme), la sexualité (pas de relations sexuelles avant le mariage, etc.) et l'art (musiques populaires, etc.)[62]. Les technophiles* expliquent d'ailleurs le manque de succès de la musique électronique auprès de la population équatorienne parce qu'elle est trop attachée à ses traditions selon eux.

Musique tournée vers l'avenir disent-ils. Cela va de pair avec l'« ouverture », concept apposé au mouvement techno en général. Ce mot est le terme opposé du conservatisme qui est lié particulièrement aux couches populaires. En fait, cette « ouverture » peut être associée à mon avis à l'ouverture sur l'Occident, perçu comme libéral en termes de religion, de sexualité et considéré comme tourné vers l'avant-garde artistique, la diversité culturelle, etc. Frank dit au sujet des technophiles* européens : « les gens sont beaucoup plus ouverts, c'est des personnes qui sont disposées à connaître plus sur les autres cultures et sur d'autres types de musique, et elles sont plus ouvertes à l'avant-garde »[63]. En effet, dans leurs discours, la techno est souvent mise en relation avec l'avant-garde (« *vanguardia* ») artistique (musique, design dans le domaine du graphisme, du mobilier, du stylisme, etc.).

Les adeptes de techno distinguent également la fête techno des autres manières de fêter. Les deux ingrédients incontournables de ces dernières sont, selon eux, la « *borrachera* » (« beuverie »)

« nous n'avons aucun respect pour le passé, c'est strictement la musique du futur » (cité et traduit par Ghosn, 1997 : 92).

[62] Diego C. dit : « l'Equateur […] a un tabou religieux sexuel, comme une peur nécessairement illogique, c'est-à-dire que le poids de l'Eglise ici en Equateur est encore tant significatif au niveau de la pudeur, du péché » (« el Ecuador […] tiene un tabú religioso sexual, como un miedo necesariamente ilógico, es decir el peso de la Iglesia aquí en el Ecuador todavía está tan significativo en cuanto al pudor, al pecado »).

[63] Trad. perso. de : « la gente es muchísima más abierta, es gente que está dispuesta a conocer más sobre otras culturas y sobre otros tipos de música, y son más abiertos a la vanguardia ».

et les « *peleas* » (« bagarres »). Comme je l'ai déjà dit, je n'ai jamais assisté à des bagarres dans les fêtes techno, alors que dans les autres genres de fêtes (que j'ai fréquentés dans une moindre mesure bien entendu) j'ai vu quelques petites altercations ou provocations et parfois ressenti une certaine tension jamais éprouvée dans le contexte techno. Cela est expliqué par le fait que le mouvement techno général cultive la valeur de la « *paz* » (« paix »). J'étais étonné lorsque des adeptes de techno décriaient les beuveries des fêtes non-techno, en disant par exemple : « les gens ici [s'excluant de ceux-ci] sont bien alcooliques »[64] (Oscar). En effet, la consommation d'alcool est également très présente dans les *parties* de musique électronique !

Ainsi, le discours des adeptes de techno montre un sentiment d'appartenance à un mouvement « ouvert », progressiste (mais sur le modèle occidental), se référant au mouvement techno européen et/ou nord-américain. Cela se reflète dans la mentalité et dans le mode de vie.

La revue Groove (cf. 2.2.5) (sous-titrée « *Identidad Vanguardista* », « Identité avant-gardiste »), qui traite de mode, de *design* (objets, meubles, etc.), de photographie, de nouvelles technologies, de musique techno etc. reprend bien le discours exprimé ci-dessus. L'éditorial du quatrième numéro est explicite ; le directeur de la revue parle de l'Equateur comme « un pays avec des tendances très conservatrices, avec des idéaux peu démocratiques »[65] et Groove s'éloigne de cela par sa ligne avant-gardiste et progressiste car elle « offre de nouveaux styles de design graphique et d'image, formes non-conventionnelles »[66] et veut « donner une opinion sur ces thèmes qui ont toujours été tabous, proposer des thèmes de grand intérêt qui soient exprimés très ouvertement et qui soient toujours liés avec la communauté, thèmes qui soient objectifs et directs »[67] ainsi que « pouvoir contribuer à un meilleur développement culturel du pays »[68].

J'aimerais aussi ajouter que j'ai connu quelques bars qui passaient parfois de la musique techno en arrière-fond et qui ne sont pas spécialement fréquentés par des amateurs de techno. Il s'agit par exemple de La Boca del Lobo (« La Bouche du Loup »), bar homosexuel « chic », ou de La Naranjilla Mecánica (allusion faite au film « Orange mécanique » (« *Naranja mecánica* »)), bar à la décoration avant-gardiste tenu par des artistes. Ces lieux véhiculent l'« ouverture » (sexualité, avant-garde artistique, etc.) dont parlent les adeptes de techno au sujet de leur mouvement. Ces bars attirent des jeunes gens à haut capital culturel (étudiants, artistes, etc.), ce qui n'est pas inséparable d'une certaine élite. DJ Frank Johnson a également mixé de la musique électronique

[64] Trad. perso. de : « la gente aquí son bien alcohólica ».
[65] Trad. perso. de : « un país con tendencias más conservadoras con ideales poco democráticos ».
[66] Trad. perso. de : « ofrece nuevos estilos de diseño e imagen, formas no convencionales ».
[67] Trad. perso. de : « dar una opinión sobre aquellos temas que siempre han sido un tabú, dar temas de alto interés que sean expresados muy abiertamente y que estén relacionados siempre con la comunidad, temas que sean objetivos y directos ».
[68] Trad. perso. de : « poder contribuir con un mejor desarollo cultural para el país ».

(Chill Out*) lors de l'ouverture d'un magasin de meubles design équatoriens. On peut donc constater que la musique techno s'intègre plus facilement dans le milieu de l'élite « culturelle » et/ou économique en Equateur. Elle représente, mais de manière (encore) assez minime, une certaine avant-garde musicale au-delà du milieu des adeptes de techno.

5.2. Pratiques de consommation symboliques

Les adeptes de techno équatoriens sont des consommateurs qui ne consomment pas n'importe quoi. La consommation n'est pas passive (Maffesoli, 1988 ; Laville, 2000) ; elle est un moyen d'affirmer une appartenance à une classe sociale, à un milieu ou à un groupe selon le contexte, donc d'une part de se distinguer et d'autre part de se conformer. Les produits de consommation ne sont pas dotés d'un sens déterminé, car ce sont les acteurs qui leur en attribuent un en se les appropriant selon une logique qui n'est pas forcément maîtrisable par les producteurs (Laville, 2000). Comme le dit Bourdieu (1979 : 20) : « la plupart des produits ne reçoivent leur valeur sociale que dans l'usage social qui en est fait ».

Les amateurs de techno ont des pratiques de consommation, dans la vie quotidienne et dans le temps spécifique de la fête techno, qui se démarquent de celles de tout un chacun et qui montrent leurs différentes appartenances (classe sociale, milieu techno, autres milieux).

> « They [the subcultures] are, as we have seen, cultures of conspicuous consumption […] and it is through the distinctive rituals of consumption, through style, that the subculture at once reveals its 'secret' identity and communicates its forbidden meanings. It is basically the way in which commodities are *used* in subculture which marks the subculture off from more orthodox cultural formations » (Hebdige, 1979 : 135).

5.2.1. Consommations quotidiennes

Comme je l'ai développé au chapitre 4, dans le milieu techno, nous sommes en présence de personnes de classes socioéconomiques élevées, ce qui implique un pouvoir d'achat important en comparaison avec les autres strates sociales. En effet, Arcos Cevallos (1997) dit que l'Equateur connaît la plus forte inégalité de revenus d'Amérique du Sud après le Brésil, la Colombie et le Chili, inégalité particulièrement importante dans le contexte de la Sierra urbaine (d'après des études statistiques). L'Equateur est une société de consommation où les plus riches (économiquement) sont les mieux armés. Les adeptes de techno participent pleinement à ce système.

Par mon expérience de vie avec les adeptes de techno (de Quito et Guayaquil) et des gens de classes plus modestes, j'ai pu remarquer qu'ils ont un rapport différent à la consommation ; les premiers ont une relation plus « intime », tandis que les seconds beaucoup moins (d'autant moins à mesure que l'on s'approche du bas de l'échelle socioéconomique), faute de moyens bien entendu,

mais également par le fait qu'ils ont un mode de vie différent, adapté à leur situation. Ils ne consomment pas les mêmes produits (choix, qualité, marques *vs* bas prix, privation), ni dans les mêmes endroits ; les uns iront manger au Hilton Colón ou prendre un verre dans un bar huppé, tandis que les autres dîneront dans un restaurant populaire à 1 US$ le menu ou boiront leur *trago*, acheté au petit commerce du coin, dans la rue ou chez eux. Ainsi les types et les lieux de consommation font sens.

Je vais illustrer cette inégalité devant la consommation par deux exemples qui me paraissent significatifs.

J'ai pu constater qu'un nombre non négligeable d'adeptes possédait une voiture. L'auto-mobile constitue un objet de prestige, car son acquisition n'est pas à la portée de tous ; en général, les classes populaires n'y ont pas accès et utilisent les transports publics pour se déplacer, moyen peu employé par les technophiles*.

L'utilisation du téléphone portable est bien répandue dans les classes moyennes et élevées, mais moins dans la classe populaire. La manière de se servir de cet objet diffère cependant nettement entre l'élite et le reste. En effet, le téléphone cellulaire est en général utilisé seulement pour recevoir des appels. Pour des raisons financières, la fonction inverse ne se fait que très rarement. Au contraire, les amateurs de techno n'hésitent pas en général à appeler avec leur téléphone portable et un de ceux-là m'a même proposé à plusieurs reprises d'utiliser le sien alors que je devais faire un appel.

La consommation de tous les jours confirme leur classe sociale et celle liée à la techno (musique, vêtements, etc.) leur octroie leur identification à ce phénomène musical.

5.2.2. Consommations festives

Au niveau de la consommation, comme nous l'avons déjà vu, la fréquentation des fêtes techno fait déjà sens en elle-même ; les prix d'entrée et des consommations rendent leur accès uniquement à des personnes d'un certain niveau socioéconomique.

Dans la fête, à Quito comme à Guayaquil, les adeptes de techno consomment beaucoup d'alcool, mais pas n'importe lequel ! En effet, on peut constater des différences à ce niveau. Le rhum, la vodka, le whiskey et la bière « importée » (« *importada* ») comme ils l'appellent (comme Heineken) sont les boissons alcoolisées consommées. Elles se distinguent de celles bues par le peuple qui sont des alcools bon marché comme la bière nationale (la Pílsener en particulier), les liqueurs (comme Cristal Limón, Trópico, Zhumir), les eaux-de-vie industrielles (comme Paisa, Norteño) et le vin en brique. La distinction se prolonge encore dans la manière de boire. En effet, dans les fêtes techno, les adeptes consomment individuellement leur propre boisson (il en va de

même pour la cigarette). Cette pratique est également en vigueur dans les discothèques et dans certains bars fréquentés par les classes moyennes. Dans les autres contextes (particulièrement liés aux classes populaires) la manière de boire l'alcool (et de fumer la cigarette) est strictement collective. Un groupe d'amis se cotisent pour acheter une bouteille d'alcool (ou chacun paie à son tour une bouteille dans le cas de la bière). En principe une personne s'occupe de verser le liquide dans un verre et le transmet à son voisin qui le passera au suivant. Une fois le verre vide, il retourne au « serveur » qui le remplit à nouveau. Cette manière de boire se fait pour des raisons économiques, mais aussi et surtout pour des raisons de sociabilité. Celle-ci est à double tranchant, car la pression du groupe se fait ressentir pour celui qui ne veut plus boire et qui ne fait que « mouiller les lèvres » (« *mojar los labios* »). Le fait de boire beaucoup est ainsi valorisé et le contrôle de l'ivresse est un signe de virilité[69]. Cette manière de trinquer peut avoir lieu dans la rue, en privé ou même dans les discothèques populaires comme Vibración ou Olimpia que j'ai fréquentées dans le cadre de la techno-cumbia (cf. 5.1.2). Ainsi, on ne constate pas un aussi grand contrôle social quand l'alcool est bu individuellement, comme dans les fêtes techno par exemple.

Les autres psychotropes consommés dans les fêtes de musique électronique sont la cocaïne, le crack, l'ecstasy et occasionnellement le cannabis. Cependant, certains adeptes fument ce produit régulièrement dans d'autres occasions (chez soi, entre amis, etc.). Je n'ai pas beaucoup d'information en ce qui concerne les jeunes fréquentant d'autres milieux. La marijuana peut être consommée, à ma connaissance, par des personnes d'à peu près n'importe quelle couche sociale, tandis que l'ecstasy reste un psychotrope lié au milieu techno.

Notons encore que les participants aux fêtes techno consomment des boissons énergétiques (principalement de la marque Ciclón, cf. fig.5 en annexes). À ma connaissance, il est rare qu'elles soient bues dans un autre contexte festif.

Laville (2000) affirme que le style vestimentaire a toujours eu une grande importance à travers les âges et pour les cultures jeunes qui veulent « s'affirmer par le signe dans une société où les discours sont monopolisés, subvertir les formes pour leur réinjecter du sens, apprendre à les habiter plutôt que nécessairement chercher à les abattre » (67). Il constitue également un jeu dialectique entre la distinction et la conformité.

Les vêtements sont un aspect très important pour les adeptes de la tendance *fashion*. En revanche, les partisans de la tendance authentique disent ne pas se préoccuper de l'apparence vestimentaire. Il est vrai qu'ils ne s'habillent pas d'après le modèle *fashion*. Le plus souvent, ils sont vêtus simplement, d'un t-shirt et d'un jeans, et n'ont pas de look particulier. Cela rejoint le

[69] Ce fait est décrit dans le contexte du Moyen-Âge par Flandrin (1997).

« style » des premiers temps de la techno (deuxième partie des années 1980) rapporté par Laville (2000). J'ai d'ailleurs connu deux personnes, que l'on peut rattacher à cette tendance, qui portaient quasiment toujours des t-shirts noirs de rockers ! Ils appréciaient beaucoup le rock, mais étaient également de fervents amateurs de musique électronique.

Pour l'autre tendance, les habits qualifiés de *fashion* (« mode ») sont de rigueur[70]. Il s'agit d'un style de vêtements qu'on pourrait appeler « classe » ou « chic ». Les garçons s'habillent avec des pantalons et une chemise et parfois avec un veston. Les couleurs foncées sont privilégiées (noir, bleu marin, vert), mais la chemise peut très bien être blanche. Les filles, quant à elles, revêtent une minijupe ou un petit short et un haut laissant apparaître au moins le nombril et les bras (top, haut de bikini) ou des pantalons ou jeans serrés et un chemisier « classe ». Les couleurs préférées sont les mêmes que les garçons, mais avec une plus grande utilisation du blanc. Les deux sexes peuvent également porter un t-shirt « *fashion* », serré, des marques Pilatos ou Diesel. Par ce style, la distinction se fait par le prix et par le goût.

Le look et le corps complètent l'aspect vestimentaire. Les garçons mettent souvent du gel dans les cheveux. Bien que pas tous n'en possèdent, les lunettes de soleil larges (« *gafas* ») font partie du style techno de la tendance *fashion*. Elles sont portées sur le nez ou sur la tête (permettant aussi dans ce cas la tenue des cheveux pour ceux ou celles qui les ont longs). En plus de cela, une adepte m'a fait savoir que les *gafas* avaient une fonction pratique ; elles permettent de cacher l'état des yeux après consommation d'ecstasy ou de cannabis. Dans le milieu techno, le corps et son exhibition concernent surtout les filles. Comme on vient de le voir, une partie de celles-ci privilégient les tenues « légères » et « sexy », qui font apparaître certaines parties du corps (mini-jupe ou petit short et top ou haut de bikini). Mais elles montrent en général un physique qui suit le modèle occidental dominant (valorisation de la minceur, etc.). De plus, il faut rappeler que la plupart ont un teint de peau clair, voire même des cheveux clairs. Comme on l'a déjà vu à plusieurs reprises, le milieu techno se réfère beaucoup à l'Occident (à cause des origines des adeptes, de leur statut social, de leurs goûts, etc.) et dans cette même logique les normes corporelles européennes et nord-américaines l'influencent (par la TV, par des revues de beauté, etc.). Notons que dans les deux raves à The Club et à celle du Tantra (cf. 2.2.4) les danseuses officielles (au nombre de quatre dans les trois cas) relayaient parfaitement ce schéma. Vêtues d'un haut de bikini et de petits shorts blancs, elles mettaient en valeur leur corps par leur danse. En Equateur, cette image de la femme se retrouve particulièrement dans la publicité télévisée qui exclut les non-Blancs (Martínez (2000)

[70] Ce fut également le cas lors de la rave dans la région de Guayaquil à laquelle j'ai participé.

parle de racisme). On peut remarquer que dans les classes populaires ce n'est pas forcément ce modèle qui est valorisé, comme on l'a vu dans le cadre de la techno-cumbia (cf. 5.1.2).

Pour finir, il faut dire que les adeptes de techno ont un style de vêtements et un look similaires dans leur vie quotidienne, que ce soit ceux se rattachant à la tendance *fashion* ou à la tendance authentique. Mais il est évident que pour certains c'est le milieu professionnel qui exige un habillement chic durant la semaine.

On voit là la volonté consciente et inconsciente de se distinguer d'autres styles ayant d'autres sens (*metaleros*, rappeurs, « *cholos* », etc.). L'enjeu est également de se conformer à un groupe d'affinités et d'affirmer son appartenance. Ces signes vestimentaires fonctionnent puisque, ne portant pas d'habits qualifiables de *fashion*, on a failli ne pas me laisser entrer à deux reprises dans des soirées techno, malgré mon ethnotype européen (cf. 2.2.4). Les deux amateurs de techno au look rocker dont j'ai parlé plus haut ont plusieurs fois connu des refus catégoriques devant la porte d'entrée de fêtes de musique électronique, bien qu'un des deux ait la peau et les cheveux clairs.

On peut remarquer aussi que le « déguisement » (bricolage vestimentaire mêlant spontanéité, détournement et recyclage) en vigueur dans les méga-raves et les parades européennes, les combinaisons de travail, les treillis militaires et habillement en matière latex et vinyle, qu'on trouve ou qu'on a trouvé dans les soirées techno occidentales (cf. 1ère partie, chapitre 2), ne sont pas repris dans le style vestimentaire techno équatorien. Mais, le style *fashion* est également présent dans certains types de clubs techno occidentaux (selon la perception voire le vécu des adeptes équatoriens ce style est en vigueur surtout à Miami) (Racine, 2002 ; Tacchella, 2000).

6. Sociabilité

6.1. Sociabilité dans la fête

La fête techno, qu'elle soit *clubbing** ou rave, constitue une forme de sociabilité spécifique. Comme toute fête, elle fait rupture avec la quotidienneté et intègre un aspect ludique et transgressif (Fontaine & Fontana, 1996). De nouvelles normes, de nouveaux codes et comportements entrent en vigueur lors du temps de la fête techno et peuvent parfois s'affirmer à l'extérieur, ce qui rend visible l'identité sous-culturelle, ainsi que le dit Thornton (1997 : 202) : « clubs are refuges for the young where their rules hold sway and that, inside and even outside these spaces, subcultural distinctions have significant consequences ». Dans un même ordre d'idées, Laville (2000 : 120) ajoute que le club est un « espace rituel, hors du temps et de l'espace, où les normes quotidiennes sont abolies ». Ces deux affirmations sont également valables pour les raves.

Les amateurs de fêtes techno arrivent au club ou à la rave par groupe de deux, trois ou quatre amis (généralement pas plus), le plus souvent en voiture privé ou en taxi. Il s'agit en général d'amis proches ; des personnes qu'ils fréquentent dans la vie de tous les jours, avec qui ils ont l'habitude de sortir, des parents (frères, cousins, etc.) ou encore le/la petit(e) ami(e). Ils ont été informés de la fête par le bouche-à-oreille, par un *flyer* donné par un ami ou trouvé dans une soirée électronique précédente ou, depuis novembre 2003, par le magazine Groove qui annonce également la plupart des fêtes techno. Ces petits groupes rejoignent d'autres connaissances à l'intérieur du lieu de fête. Comme on l'a vu (cf. chapitre 2), les amateurs techno investissent assez tardivement les clubs ou les raves ; généralement entre vingt-trois heures et minuit (ce qui est en fait identique aux amateurs techno français d'après Racine, 2002). Avant cela, ils ont déjà entamé leur soirée dans un bar ou chez un ami.

Une fois à l'intérieur, le groupe peut tantôt se disloquer – par exemple, l'un passe un moment avec un ami rencontré dans ce lieu, un autre va se ravitailler au bar, un autre danse sur la piste, etc. – tantôt se reformer que ce soit sur la piste de danse, au bar, etc. D'autres connaissances peuvent s'y joindre temporairement ou non.

Les fêtes techno sont des lieux de convivialité où y règne un esprit « bon enfant ». Ceci est dû au fait que les participants arrivent à la *party* avec un état d'esprit positif « pré-conditionné » : ils sont enthousiastes à l'idée de la fête, ils y vont pour « faire la fête » (« *farrear* »), pour « prendre du plaisir » (« *gozar* », « *disfrutar* »). Ebridika dit qu'elle va aux fêtes techno seulement pour passer un bon moment (« *solamente la onda de pasar bien… las fiestas* »), pour « vivre franchement » (« *vivir desenfadadamente* »). C'est pourquoi l'ambiance est plutôt pacifique (« *la*

hegemonía de la paz » Frank). Durant mes séjours, je n'ai assisté à aucune altercation ni à aucune bagarre. Les éventuelles tensions entre deux personnes n'éclatent pas en général dans ce contexte et si deux ravers se bousculent en dansant par exemple, un petit geste de la main ou un sourire permet de s'excuser. Cependant, les situations conflictuelles peuvent se produire comme me l'ont raconté plusieurs adeptes ; Green et Shadow ainsi que Joan, lors de quelques raves qu'ils organisèrent (les plus « démocratiques »), ont dû faire face à des vols, à des bagarres et à des individus cherchant à mettre une mauvaise ambiance. Ainsi le phénomène marginal de « racaille » relevé par Racine (2002) est également présent en Equateur.

Les technophiles* se rendent à ce genre de fête pour écouter de la musique électronique bien entendu, mais aussi pour danser. En effet, ces deux actions sont quasiment indissociablement liées. Comme nous allons le voir au prochain chapitre, pour les adeptes, la musique « fait danser », « fait bouger le corps » ; « ils mettent de la techno, putain je ne peux pas rester assis »[71] (Paúl). La danse est à la fois un acte individuel et collectif ; chaque personne a sa manière spécifique de danser, qui dépend de sa perception de la musique, mais les danseurs, sur la piste, forment un collectif qui vit la même expérience. De plus, des interactions ont lieu entre les danseurs, car ils n'ont pas les yeux fixés sur le DJ (cf. 6.1.2). Des regards sont portés à un ami ou à une autre personne pour communiquer son enthousiasme, pour signifier « ça va ? » ou « quelle bonne musique » ou au contraire « le DJ est mauvais ». Un signe de la tête, de la main ou un mot glissé furtivement à l'oreille peuvent être utilisés pour exprimer sa volonté de cesser de danser ou d'aller prendre un verre au bar. En effet, ils dansent la plupart du temps individuellement, mais au sein d'un groupe d'amis. Cependant, ils peuvent se retrouver seul ou dansant avec un seul ami ou en face d'un ou de plusieurs inconnus. Il y a toujours une certaine distance entre deux danseurs (les danses au corps à corps sont très rares, cf. 7.1).

La danse n'est bien entendu pas la seule activité des participants à une fête de musique électronique. Malgré le volume sonore élevé, ils passent un temps non négligeable à bavarder avec leurs amis ou avec d'autres personnes, souvent tout en consommant des boissons (la plupart du temps des *tragos*). Cela peut se faire au bar, aux endroits disposant de sièges ou de canapés, mais également dans les éventuelles parties plus calmes (par exemple dans le couloir menant aux toilettes au Down Town) ou à l'extérieur où ils sortent de temps à autre pour reposer leurs oreilles et pour « s'aérer ». Il arrive fréquemment d'offrir un verre à tel ami qui rendra la pareille dans la soirée ou lors d'une prochaine fête.

[71] Trad. perso. de : « ponen tecno, chucha, no me puedo sentar ».

Les personnes qui sont dans un état de fatigue ou d'ébriété avancé ainsi que les couples en mal de tendresse occupent plutôt les coins plus sombres en marge de la salle, tandis que les lieux « cachés » (comme les toilettes) sont utilisés pour absorber des psychotropes illégaux (cocaïne, ecstasy, etc.).

Les adeptes de techno peuvent aller tantôt à des fêtes dans tel club, tantôt dans un autre ou se rendre préférentiellement dans un club précis. Les grands événements techno rassemblent par contre la plupart des amateurs de musique électronique (The Club, La Mitad del Mundo, etc.).

Les *parties* durent jusqu'à de deux à six heures du matin. Celles de Quito sont parfois raccourcies par l'intervention policière appliquant la loi municipale en vigueur. En Equateur, il n'y a pas d'*after** au sens du mouvement techno européen. Cependant, après une fête techno, les danseurs ne vont pas forcément se coucher tout de suite. Si elle s'est terminée assez tôt et qu'ils ont encore envie de danser, les adeptes de techno peuvent se rendre au Down Town qui reste ouvert, je le rappelle, jusqu'à six heures du matin. Mais ceux-ci peuvent également rester un moment dans la rue pour bavarder ou se rendre chez un d'eux pour boire un peu et converser. Il est même arrivé que trois adeptes m'aient emmené après une rave à The Club au café de l'hôtel Hilton Colón pour se restaurer. Deux de leurs amis nous avaient rejoints et nous étions restés là jusqu'à près de six heures du matin.

6.1.1. Les relations entre jeunes femmes et jeunes hommes

Le milieu techno en Equateur reste principalement hétérosexuel. La visibilité homosexuelle est quasiment inexistante contrairement aux premières raves de Quito (cf. 2.2.3). Ainsi, on peut se demander comment se passent les relations entre les femmes et les hommes fréquentant ce type de soirées.

Tout d'abord, il faut rappeler que la proportion des deux genres dans les fêtes techno est assez équilibrée avec un petit surnombre pour les jeunes hommes en général.

Tous mes interlocuteurs (femmes ou hommes) m'ont affirmé qu'ils n'allaient pas aux soirées techno avec l'intention de draguer (tout comme c'est le cas des ravers français de Racine, 2002). Ils ne niaient toutefois pas que de temps à autre ils s'adonnaient à des jeux de séduction si l'occasion se présentait, si une personne qui leur plaisait montrait de l'intérêt à leurs égards. Dans ce cas, la communication corporelle par la danse semble appréciée et ils recherchent le « *vacile* » (relation d'un soir). Le fait que la danse en couple n'est pas pratique courante (et encore moins le corps à corps) démontre que la drague n'est pas un but en soi, contrairement aux soirées dans d'autres endroits (comme les discothèques de musique pop No Bar ou Tijuana par exemple, cf. 1.3.2). La préoccupation première reste le plaisir de la fête, de danser, de se défouler.

Un de mes interlocuteurs me raconta qu'il se trouvait dans une fête techno et qu'il avait repéré une fille qui lui plaisait beaucoup. Assis près de la piste de danse, il l'observait. Elle s'approcha de lui tout en dansant et en lui jetant des regards. Il comprit qu'il s'agissait d'une invitation à danser. Il avait été très étonné de ce mode de communication, car dans les endroits non techno, c'est plutôt le garçon qui invite la fille à danser.

Les groupes d'amis se rendant aux fêtes techno sont souvent mixtes. Les discussions aux alentours du bar ou aux tables ainsi que les danses groupales sont l'occasion de réactualiser ou de débuter des liens amicaux entre personnes de même sexe ou de sexes opposés.

Certains adeptes vont en couple aux soirées électroniques. Dans ce cas, ils restent souvent ensemble tout en étant avec d'autres amis et dansent soit ensemble soit du moins dans le même groupe.

Ajoutons que les femmes dansent plus souvent accompagnées (par un ami, une amie ou à l'intérieur d'un groupe) que les hommes. Par contre, les podiums aux abords de la piste de danse du Hash sont surtout occupés par des femmes.

Ainsi, les relations femmes/hommes au sein de la fête techno allient communication verbale (discussion au bar, dans les endroits où se trouvent tables et chaises) et parfois communication non verbale (danse pour séduire ou non).

6.1.2. Interactions entre le DJ et le public

Le DJ a une importance non négligeable dans la fête techno pour les adeptes équatoriens. De lui dépend beaucoup la qualité de la *party*. Sa notoriété « pré-conditionne » l'enthousiasme des danseurs. Cependant, il doit tout de même faire preuve d'une certaine maîtrise technique et d'une connaissance de la production musicale ainsi que d'une capacité à faire bouger son public, à l'entraîner dans une sorte de voyage et à lui donner des émotions. Ce dernier aspect dépend de la qualité de la communication entre le DJ et la salle. Il existe donc des interactions, un échange entre ces deux partis. En effet, le mode d'écoute d'un DJ diffère considérablement d'un concert ou d'un spectacle (cf. 1ère partie 2.1) qui établit une séparation entre le public (qui a payé des prix différents suivant son emplacement), passif, dans l'ombre, les yeux rivés vers la scène et le/les artiste(s), actif(s), en hauteur et où se focalisent toutes les lumières. Le DJ, lui, se tient discrètement dans un coin de la salle. Même s'il est parfois surélevé (comme au Hash ou aux raves de The Club), les danseurs n'ont pas le regard fixé sur lui. C'est plutôt lui qui observe son public pour voir comment il réagit à sa musique, s'il bouge avec énergie et pour adapter en conséquence ses choix de disques. Les jeux de lumières sont dirigés vers la piste de danse et le DJ reste dans l'obscurité. C'est pourquoi Racine (2002) parle d'« horizontalité du rapport à l'artiste » (45) et de « danseur-acteur »

(42) car tout est centré sur lui. Cependant, il arrive que des participants se tournent de temps à autre vers le DJ en lui faisant un signe de la tête, en poussant un cri ou en sifflant pour lui montrer leur contentement et leur reconnaissance. À certains moments forts de la prestation du DJ, des cris et sifflements se font retentir dans la salle. Ainsi, dans sa position excentrée, le DJ est à l'écoute des participants pour mieux asseoir son emprise. Ainsi comme l'affirme Tacchella (2000 : 41) pour les fêtes techno en Suisse : « Il [le DJ] est le maître du jeu, mais il y a néanmoins dialogue puisqu'il parle musique et les *ravers* répondent danse ». Cette emprise du DJ s'oppose donc à une sorte de contre-pouvoir que détiennent les participants à la fête qui ont la possibilité de ne pas danser s'ils jugent la qualité de sa prestation médiocre. Ceux-ci sont critiques envers les DJs et ont leurs préférences. Ces faits, complètement ou en partie, sont également rapportés pour le mouvement techno européen (Racine, 2002 ; Ghosn, 1997 ; Jouvenet, 2001 ; Gaillot, 1998 ; Tacchella, 2000). Cependant, comme on l'a vu (1ère partie 2.1), Laville (2000) et Tacchella (2000) ont montré que certaines méga-raves tendaient à se rapprocher plus du concept du concert/show. Si l'on considère d'un peu plus près les grandes raves équatoriennes qui voient jouer des DJs internationalement connus (comme celles à The Club et à La Mitad del Mundo), on peut voir qu'elles s'apparentent quelque peu à ces méga-raves. En effet, le DJ est mis en évidence sur une scène imposante et des danseuses vêtues de manière sexy offrent au public un show. Les participants ne gardent toutefois pas leurs yeux fixés sur le DJ ou les danseuses.

Diego C. exprime bien la différence conceptuelle entre la fête techno et le concert-spectacle :

> « C'est ce que je t'expliquais ; tu vas à un concert et une chanson et tout le monde est pris dans la chanson… mais la chanson s'arrête et d'une certaine manière tu restes là… « que vienne la prochaine chanson » […] alors, loin du fait que le DJ a de l'emprise sur toi… comme tu veux, mais toi aussi tu as le droit, enfin le pouvoir de décider et de te dire « maintenant je veux m'asseoir et je veux converser », mais la musique continue, « maintenant je veux me mettre là », mais la musique continue, « maintenant je veux danser » et la musique continue, « maintenant je veux écouter la musique » et la musique est toujours là. Alors, […] moi je décide comme je le veux, moi je décide quand je le veux, mais pourtant elle est toujours présente »[72].

6.1.3. « Communauté émotionnelle »

Le temps de la fête techno est un rituel qui marque la fin de la semaine. Il est l'occasion d'interactions multiples entre les acteurs (entre les membres d'un groupe, entre les participants en général, entre le DJ et son public, entre filles et garçons) : échanges, communication verbale et non

[72] Trad. perso. de : « es lo que te explicaba ; tú vas a un concierto y una canción y todo el mundo está en la canción... pero la canción se corta y de alguna manera tú te quedas como... "ya qué venga la otra canción" […] entonces, lejos de que el DJ te maneja... como tú quieras, pero tú también tienes el derecho, o sea el poder de manejarte y decirte "ahorita, me quiero sentar y quiero conversar", pero la música sigue, "ahorita, quiero meterme acá", pero la música sigue, "ahorita, quiero bailar" y la música sigue, "ahorita, quiero oír la música" y está la música. Entonces, […] yo decido como lo quiero, yo decido cuando lo quiero, pero sin embargo siempre está ».

verbale. Ces rapports sont régulés par de nouvelles normes qui diffèrent de celles de la vie quotidienne. En ce sens la fête fait rupture, comme l'ont constaté les auteurs ayant travaillé sur la techno en Europe (Fontaine & Fontana, 1996 ; Laville, 2000 ; Tacchella, 2000 ; etc.).

Ces règles et normes particulières en vigueur dans ce contexte festif soudent les individus qui les maîtrisent, ce qui engendre un sentiment d'appartenance. Les participants se sentent ainsi à l'aise dans la fête techno.

> « Au cœur de la fête se recrée du lien social. Au sein d'une foule hétérogène, la fête fait rejaillir un accord, une solidarité, une valeur commune. Elle s'oppose à l'indifférence de la masse » (Fontaine & Fontana, 1996 : 95).

Le fait de partager des émotions communes liées à la musique, à la danse (individuelle mais ensemble), à la consommation de psychotropes et à l'ambiance de la fête crée une sensation d'unité chez les participants, qui provoque une effervescence collective. Ainsi, on peut assimiler le milieu techno à ce que Maffesoli (1988) appelle « tribu urbaine ». Il s'agit d'une « communauté émotionnelle » (l'auteur reprend le terme de Max Weber) qui est caractérisée par une certaine instabilité (possibilité de passer de l'une à l'autre contre la stabilité du « tribalisme classique »), par l'aspect éphémère, par l'importance du présent, par les liens affectifs (relations sociales par le *feeling*), par une « émotion partagée », par le conformisme à la « loi du milieu » (règles souvent non dites), par l'inscription locale (réelle ou symbolique), par des rassemblements ponctuels, etc. (Maffesoli, 1988). L'appartenance à des tribus (musicales, sportives, amicales, sexuelles, religieuses, etc.) résulte de choix ; « Suivant les intérêts du moment, suivant les goûts et les occurrences l'investissement passionnel va conduire vers tel ou tel groupe, telle ou telle activité » (Maffesoli : 156). Mais, comme nous l'avons vu (cf. 1.3, 4.2), en Equateur, ces choix sont combinés à des déterminants classistes. D'après cet auteur, l'aspect affectif et émotionnel, qui cimentent la tribu, lui donne une dimension religieuse (étymolo-giquement *re-ligare*, « relier »). En effet, la caractéristique essentielle de la religion est la transcendance, que « celle-ci soit située dans un au-delà ou qu'elle soit une « transcendance immanente » (le groupe, la communauté qui transcende les individus) » (59).

En effet, ces regroupements ne s'organisent pas autour d'un projet rationnel et politicien comme par exemple les partis politiques (même que dans ce cas la dimension émotionnelle n'est certes pas absente[73]). C'est donc la musique et la fête qui engendrent le lien social, le partage émotionnel, et qui constituent le dénominateur commun des participants aux soirées techno. On peut donc constater que le « nouveau » type de regroupement social que met en évidence Maffesoli comme

[73] Et même plus, Maffesoli (1988 : 62) affirme : « le partage du sentiment est le vrai ciment sociétal ; il peut conduire au soulèvement politique, à la révolte ponctuelle, à la lutte pour le pain, à la grève pour solidarité, il peut également s'exprimer dans la fête ou dans la banalité courante ».

caractéristique de l'ère postmoderne se trouve également dans le contexte décentré qu'est l'Equateur. Ce pays connaît, du moins dans le milieu urbain, des manifestations postmodernes comme l'ont mis en avant les travaux de Cerbino et *al*. (2001), Cerbino & Cevallos (2003), Espinoza et *al*. (1999) (cf. 1.3). Tous ces auteurs expliquent ce changement de la même manière que Maffesoli pour l'Europe, à savoir la déception et désillusion des valeurs de progrès, ainsi que la saturation des grandes idéologies, aspects caractérisant la modernité.

L'établissement de normes et de comportements spécifiques dans l'espace-temps de la fête techno peut former une alternative et une critique face à ceux qui sont en vigueur dans la vie quotidienne et permet de ne pas rester enfermé dans des structures de pensée établies (Fontaine & Fontana, 1996). Même si les adeptes de techno en Equateur font partie des classes sociales élitaires, ils sont également « victimes » de leur domination et subissent les pressions quotidiennes liées à leur situation. La fête renverse ainsi momentanément l'ordre social pour mieux le supporter. La répression endurée, à une certaine époque, par le milieu techno en Grande-Bretagne, en France et ailleurs (cf. 1ère partie chapitre 1) reflète bien la peur de la société adulte d'une modification, même temporaire, des normes.

Pour illustrer cette sous-partie, je propose une citation d'Ebridika :

> « Dans ces fêtes techno ou dans ces fêtes raves je sens toujours de bonnes énergies… en moi-même […]. Supposons, tu y vas avec de bonnes énergies et tu commences à danser et tout, et c'est comme si les gens aussi avec d'autres énergies, qui te voient aussi comme ça, c'est comme s'ils arrivaient aussi, s'ils commençaient à arriver dans ce cercle… ils commencent tous à se mélanger et à danser et tout et c'est ça la fête… à moi ça me plaît beaucoup ça, c'est comme si tu allais en t'intégrant, tu comprends… c'est comme une communauté »[74].

6.1.4. Capital sous-culturel

« L'espace de l'événement [techno] constitue un « village » éphémère au sein duquel les hiérarchies du temps quotidien sont atténuées » (Racine, 2002 : 29). En effet, bien que, comme on l'a vu (cf. 4.2), les adeptes techno équatoriens constituent un tissu social relativement homogène, les différences de statut du quotidien (étudiants, salariés, indépendants, etc.) tendent à s'amoindrir lors de la fête. Si ces distinctions en vigueur dans la vie de tous les jours s'effacent quelque peu, d'autres prennent naissance dans le contexte festif. L'accumulation d'un savoir sous-culturel (sur la musique, le mouvement, les codes, le look, le jargon, la manière de se comporter en fête, etc.), qui constitue un « capital sous-culturel » (Thornton, 1997)[75], produit une hiérarchie interne,

[74] Trad. perso. de : « En estas fiestas tecno o en estas fiestas raves siempre siento muy buena onda… en mí mismo […]. Suponte, tú vas con buena onda y comienzas a bailar y todo, y es como que la gente igual de otra onda que también te ve así, también como que llegan, comienzan a llegar a este círculo… comienzan todos a mezclar y a bailar y todo y está la farra… a mí sí me gusta eso, es como que te vas integrando, me entiendes… es como una comunidad ».
[75] Cette notion est inspirée du capital culturel de Bourdieu (1979).

alternative. Il s'agit donc de ressources qui peuvent être investies dans le jeu du champ sous-culturel et qui rapportent du respect (envers le DJ par exemple, principalement celui mixant avec des disques vinyles), voire de l'argent (comme pour les organisateurs de grandes raves ou les propriétaires de clubs, mais beaucoup moins pour les DJs et artistes). Ainsi, dans le cas équatorien, le capital sous-culturel n'est pas facilement convertible en capital économique comme Thornton (1997) établit la règle à partir de la théorie bourdieusienne[76] ; en effet, le DJ, qui détient un haut capital sous-culturel et qui est respecté selon son savoir, ne gagne pas des sommes mirobolantes pour ses prestations (nous avons vu que la professionnalisation, sauf exception, n'était pas possible sans faire des compromis, cf. 2.3). Pour le DJ et l'organisateur, il va s'agir au moins de transformer son capital sous-culturel en « capital de consécration » (Bourdieu, 1977) ; se faire un nom qui lui donnera légitimité et prestige. Nous pouvons aussi parler des distinctions entre les amateurs de techno qui sont bien informés sur le milieu techno et qui ont une grande expérience des fêtes de musique électronique (en Equateur, et mieux, en Europe ou aux Etats-Unis) et les personnes qui sont entrées plus ou moins récemment dans le milieu (novices) ou qui y participent sporadiquement.

Les acteurs sociaux possédant un capital sous-culturel élevé détiennent un pouvoir de définition de la sous-culture (quel est le bon morceau de musique, quel est le bon mixage, quel est le bon comportement en fête, etc.). Cette définition, même si elle est influencée par l'image que ces personnes se font du mouvement techno occidental, reste particulière ; par exemple, au niveau musical, ce n'est pas la techno Detroit, quasiment inconnue en Equateur, qui est définie comme sous-style « fondateur » et avant-gardiste comme c'est le cas en Europe (cf. 2.1, 1ère partie chapitre 1 et Laville, 2000).

Je pense qu'on peut également reprendre l'interprétation de Thornton (1997) au sujet du capital sous-culturel moindre des filles (comme on l'a vu, il n'y a qu'une DJ femme et aucune productrice). Elles investissent en général moins de temps et d'argent dans une sous-culture. En effet, elles sont plus facilement cantonnées dans la sphère domestique par l'éducation et gagnent moins d'argent ou en reçoivent moins de leurs parents (d'après mes observations des jeunes équatoriens en général, c'est un frère, un copain ou le petit ami qui assure financièrement les sorties des filles).

On peut également ajouter que le capital sous-culturel est convertible en capital social (« ressources » en relations sociales) au niveau du milieu techno, mais également plus largement

[76] Thornton (1997 : 203) affirme au sujet du contexte sous-culturel occidental : « DJs, club organizers, clothes designers, music and style journalists and various record industry professionals all make a living from their subcultural capital ».

comme nous le confirme Diego C. qui collabora un moment au Hash (il accueillait et hébergeait les DJs étrangers principalement) :

> « Avec ce que j'ai aidé là au Hash […] j'ai connu énormément de monde, enfin de toute sorte, enfin… des qui travaillent pour des marques de boissons énergétiques, de bière, de liqueur, au Tower Records… pour toute sorte de boîtes, de cigarettes, de… marques de vêtements, tout ce qui est l'influence colombienne dans le domaine vestimentaire, Diesel, Pilatos… beaucoup, beaucoup, beaucoup, là j'ai connu pas mal de gens… enfin plus que tout des personnes qui se consacrent à la réalisation d'événements et évidemment les gens qui fréquentent les fêtes »[77].

J'ai aussi pu remarquer que, au niveau local, à Quito comme à Guayaquil, les DJs, artistes et organisateurs consacrés se connaissent. Ils n'entretiennent pas nécessairement tous ensemble des relations amicales profondes. Il y a même parfois des tensions entre certaines de ces personnes à haut capital sous-culturel (notamment parfois à cause de conceptions divergentes de la techno et de son mouvement). Au niveau des DJs, ces inimitiés se traduisent dans leur discours par une critique du *deejaying** de l'autre : « il ne sait pas mixer », « il met de la musique trop commerciale », etc.

Cependant, les relations en bons termes impliquent des services. Par exemple, bien qu'il n'y jouât pas, DJ Frank Johnson prêtait sa table de mixage pour les raves à The Club (il recevait deux invitations en VIP* en contre-don). Et c'est DJ Lexter qui amena et qui installa, avec DJ Pharmakon, platines, table de mix et amplificateur à la rave de Ayangue (cf. 2.2.1) car l'organisateur était un de ses amis. Il me dit à cette occasion : « c'est ça la techno, l'entraide, se faire des potes [« *panas* »] ».

6.1.5. La sociabilité au-delà de la fête

Cette sociabilité dans la fête dépasse le moment de la *party*. Les relations sociales que les adeptes de techno ont pendant une soirée de musique électronique se retrouvent en partie dans la vie de tous les jours. Celles-ci marquent un lien entre la quotidienneté et le moment de la fête. Les adeptes peuvent se voir pendant la semaine pour faire toute sorte d'activités ; suivre les mêmes cours à l'université, croquer un morceau à la mi-journée, boire un verre dans un café, s'entraider dans une tâche quelconque ou écouter de la musique techno, parler des découvertes (par Internet, par un séjour à l'étranger, etc.) de tel morceau, de tel artiste, s'échanger ou se copier des disques, etc. J'ai également participé à cet échange musical puisque certains adeptes m'ont parlé de leur musique et prêté ou donné des CDs et que, en tant qu'amateur de techno, j'ai fait de même envers eux ; en effet, ils étaient intéressés à mes goûts musicaux et m'inter-rogeaient à leur tour à ce sujet.

[77] Trad. perso. de : « con lo que ayudé ahí en el Hash […] conocí a muchísima gente, o sea de todo, o sea de… que trabaja con energizantes, con cerveza, con licores, en el Tower Records… en todo lado, cigarrillos, de… marca de ropa, todo lo que es la influencia colombiana de ropa, Diesel, Pilatos…mucho, mucho, mucho, ahí conocí a bastante gente… o sea más que nada gente que se dedica a la realización de eventos y obviamente a la gente de las fiestas ».

Dans ce prolongement, rappelons que les productions des artistes techno équatoriens sont distribuées à des amis, à d'autres artistes ou DJs ou encore à des personnes intéressées. Ces CDs sont rarement vendus et s'ils le sont, ce n'est pas par les réseaux commerciaux traditionnels (à part le disque « latinsession 1 », cf. 2.2.5) ; vente directe ou possibilité de se procurer les albums de Spek et R2D2 en Hongos à l'Alliance Française.

Toutes ces relations sociales engendrent un réseau à travers la ville et ses alentours, car les adeptes de techno ne vivent pas cantonnés dans un quartier ethnique « techno ».

6.2. Sociabilité au niveau national

Ce réseau s'étend en fait plus largement que le niveau local.

Comme on l'a vu (cf. 2.2), Guayaquil/Montañita et Quito constituent les deux pôles du mouvement techno en Equateur. On peut donc se demander ce qu'il en est des relations entre les adeptes de techno de ces deux entités. A première vue, on constate qu'elles ne sont pas nombreuses. Les adeptes rationalisent ce fait par la perception négative générale des habitants d'une métropole envers l'autre et inversement. Cette perception se répercute dans l'image que les adeptes se font de l'autre milieu techno. En effet, j'ai pu constater nombre de critiques des uns envers les autres et nombre de préjugés. « [À Guayaquil] c'est un milieu plus *aniñado*, plus élitiste, plus classiste »[78] (Frank). « [À Quito] c'est pas le même trip et c'est pas la même musique »[79] (Lester). Même si mon expérience du milieu techno à Guayaquil reste assez réduite, il m'a semblé qu'il était très semblable à celui de Quito et j'ai dû remarquer que ces préjugés étaient la cause d'une méconnaissance de l'autre. Par exemple DJ Lexter m'a affirmé qu'à Quito ils écoutaient de la musique électronique plus rapide, plus Trance, ce qui n'est pas le cas, du moins actuellement. De plus, les DJs et artistes d'une ville ne connaissent pas bien ceux de l'autre et ne sont pas tellement au courant de ce qui se passe au niveau techno dans l'agglomération qui n'est pas la leur. Les deux seuls qui sont à peu près connus de tous sont Diego Molina (Quito) et DJ Pharmakon alias José Elías Wated (Guayaquil). Ils sont souvent considérés comme les deux meilleurs DJs équatoriens.

Ainsi, même si ces perceptions négatives (au sein du milieu techno et de la société en général) me paraissent effectivement assez répandues, l'explication des adeptes évoquée ci-dessus pour justifier le manque de contact me semble un peu réductrice. Il faut en effet rappeler tout d'abord que les deux mouvements se sont développés en grande partie isolément l'un de l'autre. Je pense que la raison de cette évolution séparée et du manque de relations entre ces deux pôles est avant tout due à la distance qui sépare les deux villes ; il faut parcourir environ 400 km et monter ou

[78] Trad. perso. de : « [En Guayaquil] es una cosa más aniñada, más elitista, más clasista ».
[79] Trad. perso. de : « [En Quito] no es la misma onda y no es la misma música ».

descendre l'obstacle andin tout en sachant que le réseau routier n'est pas aussi dense et rapide qu'en Europe et que le réseau ferroviaire est quasiment inexistant.

En effet, les perceptions et préjugés peuvent être surmontés. Les relations intra-nationales existent à un certain degré. Il arrive que des DJs de Guayaquil viennent jouer à Quito et inversement. DJ Green avait organisé il y a quelques années une *party* qu'il appela « *Fusión* » car elle regroupait des artistes qui venaient environ pour la moitié de Guayaquil et pour l'autre de Quito. Green m'avait dit que les DJs de la ville portuaire étaient peu unis et peu professionnels (la perception négative envers la personne de Guayaquil est tenace…). Juan Carlos quant à lui a organisé cinq grands événements à Guayaquil, bien qu'étant de Quito.

L'association Global Unity Movement de DJ Kam (Guayaquil) organise des fêtes techno dans les deux villes. Elle invite en général des DJs étrangers et les font mixer un soir dans une ville et le lendemain dans l'autre.

Il y avait également lors de mon premier séjour un forum sur Internet (lancé par Global Unity Movement) pour les adeptes de techno équatoriens. Par ce biais, ceux-ci s'échangaient des informations sur les fêtes de musique électronique au niveau national, sur les productions d'artistes équatoriens (certains participaient à ce forum) ou autres et sur le mouvement techno en général.

Je peux également ajouter que certains acteurs ont au niveau du milieu techno des relations amicales sérieuses dans l'autre ville.

Montañita peut également être un point de rencontre entre adeptes de Guayaquil et de Quito. Du fait de la proximité, les DJs de Guayaquil y jouent souvent et les amateurs de techno de cette ville s'y rendent fréquemment. Les adeptes de Quito aiment bien aller en fêtes techno dans cette station balnéaire, mais, à cause de la distance, les sorties dans ce coin se font rares. Ainsi, ils connaissent les deux clubs Alibabar et Pelícano (cf. 2.2.1). Les DJs de Quito y mixent* parfois.

Tous ces aspects permettent un développement de liens et de connexions entre les membres des milieux techno des deux plus grandes villes équatoriennes.

6.3. Sociabilité au niveau international

Les DJs et organisateurs ont principalement des contacts avec les artistes colombiens (comme Andrés Power, DJ Boom, DJ Gerard) qui viennent fréquemment jouer en Equateur (surtout à Quito, car plus proche). Rappelons que le DJ Diego Serrato a résidé à Quito et qu'Oca Serrano y vit actuellement, alors qu'ils sont les deux de nationalité colombienne.

Des membres de la famille d'un grand nombre d'adeptes de techno équatoriens vivent à l'étranger, principalement aux Etats-Unis et en Europe. Ceux-ci, s'ils s'intéressent à la techno, peuvent constituer des contacts importants dans la circulation de musique électronique et

d'informations sur le mouvement occidental. Rappelons que Diego Molina reçoit des disques de sa famille depuis les Etats-Unis et la Suède.

Les séjours à l'étranger permettent également de faire des connaissances avec des adeptes de techno des pays visités. Le tourisme en Equateur offre aussi la possibilité pour les Equatoriens de faire des rencontres avec des amateurs de musique électronique étrangers. Les contacts sont maintenus principalement par Internet. Des échanges de musique et d'informations sur la techno interviennent par ce biais. Leonardo se vantait d'avoir des contacts – avec qui il échange sa musique – sur tous les continents sauf l'Afrique. Il m'a d'ailleurs intégré dans son réseau en insistant pour que je lui envoie des copies de disques. Frank me parla de son dernier séjour en Allemagne ; il fit la connaissance dans un magasin de disques techno de deux artistes allemands qui étaient intéressés à l'idée de venir une fois jouer en Equateur.

On peut donc constater que le réseau techno des adeptes équatoriens se déploie au-delà du niveau local et national, ce qui constitue un aspect important selon eux.

7. Le corps et l'esprit dans la danse

7.1. Techno et danse

Tous les adeptes de techno équatoriens s'accordent à dire que, pour qu'ils se mettent à danser, il faut de la musique électronique et de la « bonne musique électronique » (c'est-à-dire ce qu'ils jugent être de la « bonne techno ») : « la danse est fondamentale avec cette musique » (Iván). Le DJ prend ainsi une grande importance, car c'est de lui que dépend la qualité de cette musique (qui va être jugée « bonne » ou non). Les explications d'Ebridika parlent d'elles-mêmes :

> « Le DJ est celui qui transporte tous les gens… c'est lui qui conduit, je sais pas, enfin, c'est lui qui conduit le rythme, la musique, comme c'est lui qui a le contrôle de la fête, tu piges… alors, lui, de lui dépend beaucoup l'enthousiasme des gens, de comment il mixe, pour que les gens soient bien emballés et qu'ils continuent […] c'est comme ça, alors, sinon les gens s'ennuient beaucoup, et ils s'en vont… alors, c'est important… si le DJ est mauvais, les gens partent à trois heures du matin et s'il est bon, ça dure par contre jusqu'à sept heures et les gens sont « wah ». Alors c'est comme ça »[80].

Cependant, j'ai pu remarquer que même lorsqu'ils me disaient apprécier moyennement la prestation du DJ, ils dansaient. Il y a donc une certaine marge de tolérance, car la musique électronique en elle-même fait « vibrer » (« *vibrar* », Diego M.) et « donne de l'énergie » (Mónica, Verónica, Paola, John, etc.). Paúl confirme : « ils mettent de la techno, putain, je ne peux pas rester assis… non, non… et danser, putain, c'est super cool parce que la musique même te prend, te remplit, putain, d'adrénaline […] ouais, cool… et c'est mieux, putain, qu'écouter de la salsa ou quelque chose du genre, cette musique »[81]. En parlant de la musique qui la fait danser, Tara explique : « mais ça ne peut pas être n'importe quel truc électronique, ça doit être quelque chose qui me, qui me, qui me, qui entre en moi, qui me fasse, qui me fasse bouger et danser, tu comprends, enfin qui me fasse sentir quelque chose, tu comprends, et moi avec Pink Floyd et Led Zepplin et, et… tout ça, et Shakira et tout ça, ça ne me fait pas ça »[82] ; et quand elle écoute de la techno qu'elle apprécie : « je ne peux pas me contenir, ni me contrôler »[83]. Tous mes interlocuteurs

[80] Trad. perso. de : « el DJ es él que lleva a toda la gente… es él que lleva, no sé, o sea, es él que lleva el ritmo, la música, como es él que lleva el control, cachas, de la fiesta… entonces, él, de él depende mucho como están los ánimos de la gente, como mezcla, para que la gente esté bien embalada y la gente sigue […] es así, entonces, sino la gente está todo como aburrida, como que la gente se va… entonces, importa… si es que el DJ es malo, la gente que se va a las tres de la mañana, si es que es bueno, en cambio dura hasta las siete y la gente está « wah ». Entonces, así es ».
[81] Trad. perso. de : « ponen tecno, chucha, no me puedo sentar… no, no… y bailar es, chucha, súper pleno porque la música mismo a uno le coge, le llena, chucha, de adrenalina […] sí, chévere… y es mejor, puta, que escuchando una salsa, algo así, esa música ».
[82] Trad. perso. de : « pero no puede ser cualquier cosa electrónica, tiene que ser algo que me, que me, que me, que se entre en mí, que me haga, que me haga moverme y bailar, me entiendes, o sea que me haga sentir algo, me entiendes, e yo con Pink Floyd y Led Zepplin y, y… todo esto y Shakira, y todo eso, no me hace eso ».
[83] Trad. perso. de : « no puedo contenerme, ni controlarme ».

m'ont affirmé adorer danser sur cette musique et y prendre énormément de plaisir (« *disfrutar* », « *gozar* »).

La techno permet d'évacuer les tensions de la vie quotidienne en engendrant un sentiment de bien-être, de liberté, qui se matérialise par la danse, par des mouvements et gestes corporels, qui sont d'autant plus expressifs qu'ils se font sans contrainte de pas ou de chorégraphie (fait également valable pour le mouvement techno européen, cf. Racine, 2002). A cause du volume élevé dans les soirées techno, les sons et les vibrations pénètrent les corps. « La danse est une manière d'exprimer par le corps ce que tu écoutes »[84] (Fausto). « [La danse] c'est comme une expression libre de la musique dans le corps d'un individu […] et le corps bouge seul, enfin, c'est automatique »[85] (Diego C.). De plus, les hommes n'ont pas la pression de devoir inviter une femme et celle-ci ne doit pas attendre l'invitation de ceux-là comme cela se fait dans les danses de musiques tropicales. Cet aspect est apprécié chez les deux genres en témoignent ces affirmations : « tu peux danser de manière indépendante ce type de musique, sans partenaire »[86] (Paúl) et « tu danses seul, tu as ton monde… tu peux faire ce que tu veux et en plus tu peux danser comme tu veux, tu comprends, ce n'est pas comme la salsa qui a des pas qui te guident, contrairement à la techno où tu danses comme tu veux, mon gars »[87] (Ebridika).

Malgré cela, on peut affirmer qu'il y a un « style » techno ; les danseurs ne font pas tout et n'importe quoi, on ne verra pas de *pogo* (danse d'origine punk), ni de slow par exemple. Les règles de la danse techno sont définies socialement par sa pratique. Mais elle constitue également un moyen d'expression individuel. Chacun a sa manière de ressentir la musique et de la traduire corporellement. Chacun se meut selon des variations personnelles ; bouger les jambes et/ou le corps au rythme des battements de la musique, danses saccadées ou fluides, mains fermées ou ouvertes, haut du corps figé ou souple, bras/avant-bras faisant de petits mouvements ou de plus amples, tête fixe ou bougeant, yeux dirigés vers le sol ou vers le plafond ou encore vers des amis ou autres danseurs, etc. Certains jouent avec les faisceaux lumineux des lasers en passant leurs mains à travers, d'autres avec des bâtons fluorescents qu'ils tiennent dans les mains. Quand les battements de la musique s'arrêtent momentanément, certains danseurs continuent à taper le tempo avec leurs mains. Les mouvements, leur rapidité et l'énergie mise à leur profit dépendent des caractéristiques de la musique (lente, rapide, « énergique », appréciée, jugée pas terrible, etc.).

[84] Trad. perso. de : « El baile es una manera de expresar por el cuerpo lo que escuchas ».
[85] Trad. perso. de : « [El baile] es como una libre expresión de la música en el cuerpo de uno […] y solo el cuerpo, o sea, se mueve, es automático ».
[86] Trad. perso. de : « independiente tú puedes bailar ese tipo de música, sin pareja ».
[87] Trad. perso. de : « tú bailas solo, tienes tu mundo… puedes hacer lo que tú quieras y además que puedes bailar como quieres, me entiendes, no es como la salsa que tiene pasos que te rigen, en cambio del tecno, tú bailas como quieras, loco ».

Chacun a son répertoire de mouvements et peut s'inspirer des autres danseurs et/ou le compléter en les observant. « Chaque participant crée, expérimente des rythmes, des postures. Il les modifie en fonction de son état » (Racine, 2002 : 24). La façon de danser peut varier durant la soirée, quand l'enthousiasme grimpe due à l'arrivée du DJ tête d'affiche, quand la musique augmente le rythme, quand les danseurs commencent à fatiguer, etc.

Les danseurs alternent des moments où ils regardent les autres et communiquent corporellement avec eux (regards qui se croisent, danse en face d'un ami ou d'une personne inconnue) et d'autres où ils ferment les yeux et se retrouvent en soi-même ; des moments où ils participent à la collectivité et d'autres où ils sont seuls.

La danse des amateurs de techno équatoriens (de Quito comme de Guayaquil) ne diffère pas fondamentalement de ceux d'Europe. Il s'agit d'une danse qui n'est en fait pas très extra-vagante ; ils n'effectuent pas de grands sauts (comme le *pogo* par exemple), ni des mouvements amples des bras ou des jambes par exemple.

Comme nous venons de le voir dans quelques propos de mes interlocuteurs, les technophiles* équatoriens différencient souvent la danse techno, « libre », « sans contrainte », à celle de la musique tropicale et en particulier la salsa. S'ils le font, c'est que ce mode d'expression corporelle est dominant en Equateur (et en Amérique latine en général) et que celui de la techno (tout comme le *pogo* des *metaleros* ; Gallegos, 2000 ; Cerbino et *al*., 2001) s'en affranchit littéralement aux yeux des amateurs de musique électronique. Cependant, il m'est arrivé de voir épisodiquement (seulement au Down Town et à la rave au Tantra) un ou deux couples dansant sur de la techno en effectuant des pas ressemblant à ceux de la salsa (ce qui démontre l'ancrage sociale de ce type de danse). La salsa, comme les autres musiques tropicales et populaires (techno-cumbia, *bachata*, *reguetón*, etc.), se danse en couple. Généralement le garçon invite une fille et c'est lui qui guide les pas. Cerbino (in Cerbino et *al*., 2001) affirme que les jeunes de classes élevées dansent plutôt de manière individuelle (il s'agit aussi de musiques différentes dans ce cas) et qu'ils ont un « corps sérieux, contrôlé et mesuré » (61) (« *cuerpo serio, controlado y medido* »). Au contraire, selon cet auteur, les jeunes de classes plus modestes dansent de manière plus spontanée, plus « chaude » (« *caliente* »), se laissant aller jusqu'aux contacts corporels sensuels, voire érotisants (cf. aussi Ibarra, 1998). Si on peut voir aussi de la spontanéité et un lâchage du corps dans la danse techno des jeunes équatoriens (ce qui contredit quelque peu Cerbino), il est vrai que les contacts physiques y sont très rares.

7.2. Techno et évasion

Dans la fête techno, le défoulement et le sentiment de bien-être ne jouent donc pas seulement au niveau corporel, mais également au niveau mental. En fait, les deux aspects paraissent inter-reliés. Dans cet état de bien-être psychique et physique, tout le contexte festif intervient : la musique (et son volume) et le DJ, comme nous venons de le voir, mais aussi les effets lumineux (stroboscopes, lasers, etc.), la fumée artificielle des fumigènes et les éventuels psychotropes absorbés (alcool, cigarettes, marijuana, crack, cocaïne, ecstasy). Cela amène « un ensemble de sensations » et « les gens se perdent, ils oublient tout »[88] (Fausto).

Les adeptes se trouvent alors dans un état de plaisir intense qui marque une rupture avec le quotidien. En effet, cela les transporte, ils voyagent, s'évadent (du quotidien). Ebridika affirme : « ça te fait voyager, ça te fait voler » et aussi « ça t'emballe, cette musique te… te donne envie de… putain, de t'évader »[89]. Elle ajoute, ainsi que Diego M. par exemple, « même sans drogue » (« *mismo sin drogas* »). Beaucoup d'interlocuteurs m'ont dit que la musique techno était leur « drogue » (même certaines personnes qui en absorbaient de temps à autre)[90]. En effet, les participants qui, d'après ce que je pouvais observer, n'en avaient pas consommé dans une fête, prenaient également du plaisir et avaient aussi des sensations d'évasion.

Cet état amène des sentiments de paix (« *paz* »), de tranquillité (« *tranquilidad* ») et de bonheur (« *felicidad* »). Ils semblent être accentués cependant par la prise de psychotropes ; principalement l'alcool et le tabac, consommés par une grande partie en quantité importante, ainsi que la cocaïne. Même si l'ecstasy fait également partie de l'imaginaire « techno » des participants équatoriens des fêtes de musique électronique, elle est assez peu consommée tout comme la marijuana et le crack. Cependant, ceux qui ont goûté à l'ecstasy sont enthousiastes face à cette substance ; ils ressentent un état de bien-être décuplé avec celle-ci. Édison, par exemple, affirme : « l'ecstasy est la meilleure drogue du monde »[91]. Ebridika, qui aime fumer de temps en temps un joint dans les *parties* pour se relaxer et se sentir plus « connectée » (« *conectada* »), me dit : « l'ecstasy te donne un sentiment de paix, d'amour […] en plus que la musique, je sais pas, elle a, la musique prend tout son sens »[92].

Les psychotropes, qui mènent à un « état modifié de conscience », permettent également une meilleure perception de la musique et une perception différente de soi-même et de son

[88] Trad. perso. de : « un conjunto de sensaciones » et « la gente se pierde, olvida todo ».
[89] Trad. perso. de : « te hace viajar, así como que te hace volar » et « te embala, esta música te… te da ganas de… puta, de irte de largo ».
[90] Précisons que la catégorie *emic* de « drogues » renferme des substances comme la marijuana, le crack, la cocaïne et l'ecstasy et non pas l'alcool ou la cigarette par exemple.
[91] Trad. perso. de : « la éxtasis es la mejor droga del mundo ».
[92] Trad. perso. de : « la éxtasis te da un sentimiento de paz, de amor […] además que la música, no sé, tiene, la música tiene como su sentido ».

environnement (Molière, 1997). Ainsi, au milieu de la collectivité, chaque individu recherche le plaisir pour soi, s'explore soi-même par le biais d'états différents de celui du quotidien. Ce phénomène paraît constant dans le milieu techno. En effet, Racine (2002 : 28) le définit : « Un état d'isolement, de retirement en soi. État d'expérimentation de soi vécu au sein d'un collectif vibrant à l'unisson ». Ajoutons que les adeptes de techno se rattachant à ce que j'ai appelé « tendance authentique » prétendent vivre la musique plus profondément que ceux de la tendance *fashion*. Ils démontrent cela par le fait qu'ils n'apprécient pas spécialement la musique électronique trop accessible comme c'est le cas des partisans de l'orientation *fashion*, mais une techno plus subtile et plus profonde selon eux (et souvent considérée comme telle par le milieu techno en général).

Cet « état modifié de conscience » et la danse nous autorisent-ils à parler de « transe » ? D'après la catégorisation de Rouget (1980 : 36), les caractéristiques de la « transe » comme « mouvement », « bruit », « société », « surstimulation sensorielle » et « pas d'hallucinations » s'y prêtent bien (alors que celles comme « avec crise » ou « amnésie » moins). Fontaine & Fontana (1996) assimilent en effet ce phénomène à des « rituels de transe » (21). Le lieu de la fête, la foule de ravers, la musique techno, les effets lumineux, la danse et les psychotropes (« l'inducteur essentiel des états de transe » (45)) sont des conditions favorables à l'état de transe d'après ces auteures. Au niveau musical, les deux caractéristiques utilisées presque partout pour encourager la transe – à savoir la répétition rythmique et l'accélération du tempo (Rouget, 1980) – sont présentes dans la musique techno (Fontaine & Fontana, 1996 ; Molière, 1997). Cependant, la transe n'est jamais déclenchée automatiquement par la musique, mais c'est le cadre rituel qui est décisif (Rouget, 1980). Notons encore que la transe des danseurs techno s'approcheraient plutôt de ce que Rouget appelle « transe de possession » car elle comprend un/des musiquant(s) (dans notre cas le DJ) et des musiqués (les ravers) – seuls à entrer en transe.

Molière (1997) refuse d'appeler l'état des participants aux raves de « transe », car les aspects thérapeutiques et sacrés sont absents dans les fêtes techno. Cependant, Fontaine & Fontana (1996) y voient un certain effet thérapeutique sur les ravers qui peuvent évacuer les tensions de la vie quotidienne et se trouver avec un esprit plus léger après la fête. Bien que nous ayons vu la possibilité d'une interprétation religieuse au sens de Maffesoli (1988) (cf. 6.1.3), il est vrai que le contact avec des entités extrahumaines, comme c'est le cas des transes chamaniques et de possession, n'est le fait que d'une minorité des participants aux fêtes techno (Fontaine & Fontana, 1996). Nous allons le constater dans la prochaine partie pour le cas équatorien.

7.3. « Techno-chamanisme »

Le « techno-chamanisme » (« *tecno-shamanismo* ») constitue une approche particulière des psychotropes et de la musique techno. Elle n'est pas très répandue chez les adeptes de techno équatoriens. Cependant, elle existe, mais malheureusement je n'ai pas eu le temps d'entamer une recherche approfondie sur cette thématique. Je livre donc ici les informations que j'ai recueillies auprès de deux informateurs.

Les adeptes de « techno-chamanisme » seraient qualifiés par Fontaine & Fontana (1996) de « néo-mystiques » car la fête techno par le biais de psychotropes prend une dimension spirituelle et génère une connaissance ésotérique.

En effet, musique et psychotropes (principalement l'ecstasy) revêtent une importance primordiale pour le « techno-chamanisme ». Il y a une idée de retour à la nature en valorisant les raves à l'air libre et de « tribalisme » en se comparant aux sociétés chamaniques.

Tout d'abord, la musique techno est considérée comme une musique « tribale » (qui marque un éloignement spatial et temporel). « Quand la musique commença, à ses origines, il y avaient des tambours, c'était de la techno manuel, c'est-à-dire monotone, répétitive et avec des possibilités de connaissance […] et d'une certaine manière, peut-être, c'est ces possibilités de connaissance qui induisent automatiquement le corps à danser, à bouger »[93] (Diego C.). Dans la conception des adeptes de « techno-chamanisme », la musique « tribale » comme la techno est intimement liée aux psychotropes et génère une transcendance. José explique : « La Psychedelic Trance [le sous-genre qu'il préfère] est très liée à la drogue, car les deux t'emmènent dans l'univers, c'est transcendant, ça te donne accès à des sensations, tu ressens les énergies ». Il dit aimer les psychotropes comme l'ecstasy, les acides, la marijuana et a déjà consommé des substances comme le San Pedro, le Peyotl et l'*Ayahuasca*, plantes hallucinogènes utilisées par les chamanes amazoniens, ce qui engendre en lui une fascination pour l'*Oriente* (partie amazonienne de l'Equateur).

Le « techno-chamanisme » est une recherche (« *búsqueda* ») pour se connecter avec des entités extrahumaines. Diego C. exprime très bien sa conception et ses sensations :

> « La musique va toujours toujours toujours détenir des informations, enfin elle va toujours être information, quel que soit le style de musique que ce soit, elle va toujours être information et elle va toujours frapper un type déterminé de gens ». « La musique a toujours été comme… peut-être une des plus grandes formes d'expression libre d'un Quelque chose [« del Algo »], enfin quel qu'il soit, beaucoup de gens l'appellent Dieu, d'autres l'appellent, qu'est-ce que j'en sais moi, enfin ». « Alors moi, par exemple, ce que je sens, c'est qu'à travers la musique je suis comme un instrument de ce Quelque chose pour transmettre quelque chose. Alors, c'est pratiquement le concept du « techno-chamanisme », c'est que

[93] Trad. perso. de : « Cuando la música empezó, en sus orígenes, eran tambores, era tecno manual, o sea monótono, repetitivo y con capacidades a conocer […] y de alguna manera, posiblemente, estas capacidades de conocimiento es la que induce automáticamente el cuerpo a bailar, a moverse ».

> moi, à ce moment, dans cette vie ou actuellement je n'ai pas la possibilité d'arriver réellement à un état de conscience seulement par mon corps. […] Il y a des gens qui par la méditation, le yoga, le *taï chi chuan*, bon beaucoup de façons, énormément de façons, réussissent à arriver à un état de conscience par lequel d'une certaine manière ils réussissent à se sentir plus en contact avec ce Quelque chose. Dans mon cas personnel, par exemple, je sens que […] le moment que je suis sous ecstasy, j'amène plus d'informations avec moi. Ceci est plus ou moins le mécanisme du « techno-chamanisme » »[94].

La prise de psychotropes dans la rave est donc essentielle pour recevoir ce type d'informations. L'ecstasy est pour Diego C. le plus approprié : « des fois je crois que l'ecstasy ouvre comme une… sensibilité en l'être humain… évidemment je crois que tout le monde a la capacité de la sentir, mais beaucoup ne veulent pas la sentir »[95].

Garreta (1998) met en évidence des éléments similaires pour les *travellers* ou adeptes de *free-parties*. En effet, ils se réfèrent également aux sociétés « tribales » et valorisent le retour à la nature ; fêtes en forêt, dans des clairières et consommation de champignons hallucinogènes (psilocybes) et de LSD (jugé comme proche de la nature). Ils recherchent par ces prises de psychotropes une sensation de « transcendance » et d'« harmonie universelle ».

On peut également ajouter que certains adeptes de techno européens comparent les DJs à des chamanes en ce qu'ils transportent les foules (Jouvenet, 2001). Cette perception n'est pas tout à fait absente en Equateur. Marchán (?) relaie la conception du DJ Domingo Caballero (Guayaquil) : « Pour lui, un DJ doit être comme un chamane qui comprend ce que veulent les gens. Les raves sont pour lui comme une cérémonie où, à travers un rituel, il soigne les gens et fait de son mieux pour que tout le monde se sentent bien »[96].

---

[94] Trad. perso. de : « La música siempre siempre siempre va tener información, o sea siempre va a ser información, sea cual sea el estilo de música que sea, siempre va a ser información y siempre va a golpear a determinado tipo de gente ». « La música siempre ha sido como… tal vez una de las formas de expresión libre más grande del Algo, o sea, de lo que sea, mucha gente le llama Dios, otra gente le llama, qué sé yo, o sea ». « Entonces yo, por ejemplo, lo que yo siento, es que a través de la música yo soy como una herramienta de ese Algo para transmitir algo. Entonces, es prácticamente el concepto del "tecno-shamanismo", es que yo, en este momento, en esta vida o actualmente no tengo la posibilidad de realmente llegar a un estado de conciencia sólo gracias a mi cuerpo. […] Hay gente que mediante meditación, yoga, *taï chi chuan*, bueno muchas formas, muchísimas formas, logran a llegar a un estado de conciencia por lo cual de alguna manera logran a sentirse más en contacto con este Algo. En caso personal, por ejemplo, siento que […] el rato que estoy con éxtasis, estoy trayendo más informaciones conmigo. Ese es más o menos el mecanismo del "tecno-shamanismo" ».

[95] Trad. perso. de : « a veces creo que el éxtasis abre una como... sensibilidad en el ser humano... obviamente creo que todos tienen la capacidad de sentirla, pero muchos no quieren sentirla ».

[96] Trad. perso. de : « Para él, un DJ debe ser como un shaman, que entienda lo que quiere la gente. Los raves son para él como una ceremonia donde, a través de un ritual, se cura a la gente y se hace lo mejor para que todos se sientan bien ».

CONCLUSION

Après ce petit voyage au coeur de la « tribu » techno équatorienne, il n'est pas difficile de voir sa parenté avec le mouvement occidental. En effet, celui-ci a servi et sert encore de modèle. Comme nous l'avons vu, l'émergence et le développement du phénomène techno en Equateur doivent beaucoup à des résidents étrangers et des touristes que ce soit pour Guayaquil ou pour Quito, les deux pôles équatoriens en ce qui concerne la musique électronique. Adeptes, DJs ou artistes équatoriens se réfèrent sans cesse aux artistes et DJs techno européens ou nord-américains. Les fêtes, *clubbing** ou rave, sont également calquées sur l'étalon occidental. Les adeptes équatoriens valorisent aussi le fait de faire la fête (« *farrear* »), la folie de la fête (la « *locura* »), la jouissance de la musique en *party* (« *gozar la música* »), la danse, le disque vinyle, etc. tout comme leurs homologues occidentaux.

Cependant, au-delà de ces ressemblances, il faut aussi mettre en relief l'appropriation particulière et la spécificité du milieu techno équatorien. Contrairement au tissu socioculturel hétéroclite du mouvement techno européen (Fontaine & Fontana, 1996), celui des adeptes équatoriens est homogène. Ce sont les classes socioéconomiques élevées qui ont accès à la musique techno et qui se l'approprient. Elle sert d'ailleurs d'élément distinctif par rapport au populaire qu'ils dénigrent.

Il faut aussi mettre en évidence les façons divergentes de s'approprier le phénomène techno occidental, façons qui dépendent de l'image qu'ont les adeptes équatoriens de celui-ci. Les uns se réfèrent aux grandes raves, aux « stars » techno, à l'aspect *fashion* (vêtements, musique, etc.), à la qualité de la décoration, de la sonorisation, etc. tandis que les autres recherchent plutôt l'« authenticité », l'essence de la musique électronique, de la fête ; deux tendances que j'ai appelées « *fashion* » et « authentique ». Notons encore que chacune des conceptions de la techno est légitimée dans le discours par la référence au mouvement occidental et que la perception de celui-ci est construite par les adeptes équatoriens en fonction, entre autres, d'intérêts propres et génère donc une version particulière du phénomène techno.

Si l'on prend en plus en considération le fait que les amateurs de musique électronique équatoriens critiquent le mode de vie et les valeurs de la société traditionnelle de leur pays, il semble alors qu'ils sont particulièrement tournés vers l'Occident, le « centre ». Cependant, le local ou le national n'est pas rejeté pour autant. Ils se trouvent certes dans un contexte urbain périphérique, ouvert au global et où se côtoient des idéologies multiples et transnationales (Madrid, 2003), mais la fête les ancre dans le localisme ; elle crée le lien social et un sentiment d'unité (effervescence) au niveau local (sans oublier que, excepté dans le cas de Montañita, les touristes

participent actuellement peu aux fêtes techno équatoriennes). Les partisans de la tendance « authentique » ont aussi le désir de développer leur mouvement techno à partir d'artistes équatoriens qui devraient élaborer une touche nationale spécifique et reconnaissable. J'ai également remarqué lors de mon second séjour l'émergence d'une valorisation du sous-genre Latin House qui est considéré comme une appropriation de la House par les Latino-américains en lui réinjectant des rythmes et des mélodies issus des musiques typiques du sous-continent.

De plus, les adeptes de techno équatoriens ont un sentiment national, voire local (Quito/*Sierra* ou Guayaquil/*Costa*), assez fort, même ceux qui ont des ascendants occidentaux de génération proche. Ils affirment en général que le fait que la techno vienne de l'extérieur ne les dérange pas et que cela n'affecte pas leur sentiment national. L'identification à la techno et à la nation n'est pas incompatible et il ne faut cependant pas oublier qu'ils sont des individus pluriels qui participent aussi à d'autres milieux qui sont assurément moins centrés sur l'extérieur. En effet, « Les milieux locaux sont construits par des forces culturelles régionales, nationales et transnationales multiples » (Ghasarian, 2002 : 22).

Dans le discours général des amateurs techno, j'ai pu constater une oscillation entre la référence nationale et « universelle ». Dans ce cadre, ce qui a trait à la musique ou au phénomène techno constitue plutôt une valorisation de l'universel et du cosmopolitisme. « Je crois moi qu'un des grands projets de la musique électronique est d'unifier »[97] (Diego C.). En effet, la techno est considérée comme quelque chose d'universel qui peut englober tout le monde sans distinction de sexes, races, préférences sexuelles, etc. La valorisation nationale se joue souvent à un autre niveau (aspects physiques) :

> « Premièrement je crois que l'Equateur est un pays qui a tellement les traits de l'Equateur, enfin des choses si… enfin je crois que l'Equateur a trop de choses… déjà géographiquement, physiquement, spirituellement… l'Equateur a trop de choses, enfin… c'est un point très stratégique de la planète… tu t'arrêtes à Quito, à quatre heures tu as la plage, à deux heures tu as le froid quasi glacial comme au Cotopaxi [montagne enneigée pointant à près de 5'900 m.], à quatre heures tu as la forêt amazonienne, à une demi-heure tu as la forêt subtropicale, à une heure tu as la forêt tropicale, etc., etc., enfin tu as tout à la portée de ta main et tu es tout simplement au milieu du monde »[98] (Diego C.).

Au début de mon premier séjour, Frank ne voyait pas un bon avenir pour la techno en Equateur, mais quelques mois plus tard, il considéra comme un tournant la rave à The Club, car elle attira près de huit cents personnes. On peut penser effectivement que le phénomène techno va se

[97] Trad. perso. de : « Yo creo que uno de los grandes propósitos de la música electrónica es unificar ».
[98] Trad. perso. de : « Primero creo que el Ecuador es un país que tiene rasgos tan del Ecuador, o sea cosas tan… o sea creo que el Ecuador tiene demasiado… ya geográficamente, físicamente, espiritualmente… el Ecuador tiene demasiado, o sea… es un punto muy estratégico del planeta… tú paras en Quito, a cuatro horas tienes playa, a dos horas tienes frío casi glacial como en el Cotopaxi, a cuatro horas tienes selva amazónica, a media hora tienes selva subtropical, a una hora tienes selva tropical, etc., etc., o sea tienes todo al alcance de tu mano y estás parado en la mera mitad del mundo ».

développer en Equateur, mais va-t-il se diversifier (notamment au niveau de sa composante socioéconomique) ? En tout cas, à la fin de mon second séjour, un ami issu de la classe populaire m'a montré un CD piraté de Mauro Picotto qu'il avait acheté dans la rue. Il m'a avoué qu'il aimait bien cette musique, mais que la majorité de ses amis ne la connaissaient pas ou ne l'appréciaient pas. Mais si, dans un avenir plus ou moins proche, une partie des jeunes des classes basses viennent à s'intéresser à la techno, il sera intéressant de voir comment ils l'appréhenderont et comment l'élite sociale se positionnera par rapport à eux. L'évolution du phénomène techno en Equateur reste donc à mon avis ouverte.

Ainsi, tout au long de ce travail, j'ai livré ma version personnelle du phénomène techno en Equateur selon mon expérience et mon interprétation de mes observations et des dialogues que j'ai eus avec mes interlocuteurs (ou plutôt des notes auxquelles ils ont donné lieu). Ma position dans l'interaction avec les adeptes de techno n'était pas non plus innocente ; ils savaient en général que j'étais moi-même un amateur de cette musique et, comme je viens d'Europe, ce fait les influençait d'une certaine manière (respect, référence à l'Europe, etc.). Mon enquête reste donc modeste et partiel tant il est vrai que « [l'observateur] n'observe que les comportements qu'il lui est donné d'observer et ne relate que ce qu'il a entrevu sur le terrain » (Ghasarian, 2002 : 16) ; en effet, je n'ai pas tout vu et je n'ai pas intégré tous les réseaux.

Lexique

Termes castillans

Aniñado (m.), *aniñada* (f.)	Littéralement « enfantin, puéril », ce terme est utilisé pour désigner les gens « riches » et, du moins selon les classes plus modestes, superficiels (connotation négative).
Chévere	« Cool ». Mot très utilisé par les jeunes de toute origine sociale.
Cholo (m.), *chola* (f.)	Littéralement « métis », mais ce terme a une connotation négative et renvoie aux basses classes sociales, à la grossièreté, au vulgaire, etc.
Criollo (m.), *criolla* (f.)	Littéralement « créole », mais ce terme renvoie en fait aux personnes qui descendent des familles de colons espagnols ayant pratiqué l'endogamie (Chaunu, 1993 [1949]).
Disfrutar	Prendre du plaisir, profiter.
Farra	Fête, noce.
Farrear	Faire la fête, la noce. Les termes *farra* et *farrear* sont très utilisés par les jeunes indépendamment de leur milieu social.
Gozar	Prendre du plaisir, jouir.
Loco (m.), *loca* (f.)	« Fou », « folle », cf. « *locura* ».
Locura	« Folie », « délire ». Le concept de *locura*, utilisé dans un sens positif et non pas dans sa dimension pathologique, est très important chez les jeunes en général. Pour les adeptes de techno, les technophiles occidentaux sont plus « *locos* » (« fous ») que les Latino-américains en général, alors que selon les jeunes de classes socioéconomiques moyennes et basses, c'est les Américains du Sud qui sont plus « *locos* » que les Occidentaux en général.
Metalero (m.), *metalera* (f.)	Adepte de rock métal.
Negocio	Commerce, business.
Plástico (m.), *plástica* (f.)	Littéralement « plastique », ce terme a une connotation négative quand il qualifie une personne, car il désigne « superficiel ».
Salsoteca	Discothèque spécialisée dans la diffusion de salsa et de musiques tropicales.

Trago	Boisson alcoolisée (quelle qu'elle soit).
Vacile	Relation « amoureuse » d'un soir.

Vocabulaire « techno »

After	Littéralement « après ». Fête techno ayant lieu du petit matin jusqu'à la mi-journée (voire jusque dans l'après-midi) après la fête principale qui s'est déroulée la nuit.
Chill out	Musique techno calme.
Clubbing	Soirées techno en club.
Clubber	Personne fréquentant les clubs techno.
Dancefloor	Piste de danse.
Deejaying	Art du DJ ; celui-ci mélange des disques pour produire un continuum musical.
Label	« Société ou association produisant des œuvres musicales » (Racine, 2002 : 195).
Live	Prestation d'un artiste techno qui joue en direct ses « instruments électroniques » (sampler, séquenceur, etc.).
Mixer	Action de mélanger et de superposer deux disques pour les enchaîner.
Production, produire	On parle de « production » et de « produire » dans le contexte de la musique techno pour montrer une différence essentielle entre l'élaboration de la techno et des autres musiques. Les musiciens composent et créent des sons à l'aide d'instruments de musique « classiques », tandis que les artistes techno utilisent des sons préexistants qu'ils retravaillent et agencent entre eux avec des « instruments électroniques » (Ghosn, 1997).
Sampler	« Echantilloneur », « instrument informatique permettant d'enregistrer et de modifier des sons sur un mode numérique, ainsi que de les faire jouer par le biais d'un clavier » (Meichtry et *al*., 1997).
Sampling	Action d'utiliser le sampler.
Scène	Concept *emic* (du milieu techno en général) qu'on peut traduire par « milieu techno » au sein duquel se déroulent des fêtes et évoluent DJs et artistes (« *escena* » en castillan).

Scratch	Va-et-vient manuel effectué sur un disque vinyle, produisant un son caractéristique (surtout utilisé dans le hip-hop).
Séquenceur	Instrument électronique permettant de faire des boucles rythmiques et mélodiques (Meichtry et *al*., 1997).
Technophile	Terme utilisé pour désigner un adepte de musique et/ou du mouvement techno (par ex. Gaillot, 1998, l'emploie).
VIP	« Very Important Person ». Dans une fête, endroit réservé aux artistes, à des invités et à des personnes ayant payé un supplément ou personne y ayant accès.

BIBLIOGRAPHIE

ARCOS CEVALLOS Xavier
1997.- *La desigualdad del consumo en Ecuador*.- Ithaca : Cornell University & Quito : Ed. Abya-Yala.- 60 p.

BONET Lluís & DE GREGORIO Albert
1999.- « La industria cultural española en América Latina », in : GARCÍA CANCLINI N., *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, p. 77-111.- Buenos Aires : Eudeba.- 342 p. (collection Estudios culturales)

BOURDIEU Pierre
1977.- « La production de la croyance ; contribution à une économie des biens symboliques ».- *Actes de la recherche en sciences sociales* (Paris), n°13, p. 3-43

1979.- *La distinction. Critique sociale du jugement*.- Paris : Les Editions de Minuit.- 670 p. (coll. Le Sens Commun)

CERBINO Mauro & CEVALLOS Francisco
2003.- *Imágenes e imaginarios de la conflictividad juvenil y las organizaciones pandilleras*.- Quito.- (Manuscrit de 86 p. ; publié en 2003)

CERBINO Mauro, CHIRIBOGA Cinthia, TUTIVEN Carlos
2001.- *Culturas juveniles. Cuerpo, música, sociabilidad & género*.- Quito : Ed. ABYA-YALA.- 245 p.

CHAUNU Pierre
1993[1949].- *Histoire de l'Amérique latine*.- Paris : Presses Universitaires de France.- 127 p.- (Coll. Que sais-je ?; 12ème édition mise à jour)

COLLETTE Tristan
2002.- « Une identité collective : les *free parties* ».- *Revue du M.A.U.S.S.* (Paris), n°19, p. 349-356

COLOMBIÉ Thierry
2001.- *Technomades. La piste électronique*.- Paris : Ed. Stock.- 264 p.

ESPINOZA M. M., VALLERO SERRANO A. C. & ZEREGA GARAYCOA M. M.
1999.- *¿Jóvenes desencantados? Encantados con la Música….*- Guayaquil : Escuela de comunicación Mónica Herrera.- (Mémoire non publié)

FLANDRIN Jean-Louis
1997.- « Usages et fonctions du vin en Occident du Moyen-Âge à nos jours », in : DUTRUC-ROSSET G., *L'histoire du vin. Une histoire des rites*, p. 73-81.- Paris : Office international de la Vigne et du Vin

FONTAINE Astrid & FONTANA Caroline
1996.- *Raver*.- Paris : Anthropos.- 112 p.

GAILLOT Michel
1998.- *Sens multiple. La techno, un laboratoire artistique et politique du présent*.- Paris : Dis Voir.- 120 p.

GALLEGOS PEREZ Karina
2000.- *Identidades colectivas urbanas : el caso de los metaleros de Quito*.- Quito : Pontificia Universidad Católica del Ecuador.- 94 f. (Mémoire de licence non publié)

GARCÍA CANCLINI Néstor
1997.- « Cultures urbaines de la fin du siècle : la perspective anthropologique ».- *Revue internationale des sciences sociales* (Ramonville Saint-Agne), n°153, septembre 1997, p. 381-392 (traduit de l'espagnol)

GARRETA Raphaële
1998.- « Ces plantes qui purifient. De l'herboristerie à l'aromathérapie ».- *Terrain* (Paris), n°31, septembre 1998, p. 77-88

GHASARIAN Christian
2002.- « Sur les chemins de l'ethnographie réflexive », in : GHASARIAN C. (sous la direction de), *De l'ethnographie à l'anthropologie réflexive. Nouveaux terrains, nouvelles pratiques, nouveaux enjeux*, p. 5-33.- Paris : Armand Colin.- 248 p.- (Collection U)

GHOSN Joseph
1997.- « Du « Raver » au « Sampler » : vers une sociologie de la techno ».- *L'Homme et la Société* (Paris), n°126, octobre-décembre 1997, p. 87-98

GLARDON Maeva
2002.- *Des voix du Grand Nord. Le rock groenlandais entre patriotisme et ouverture*.- Université de Neuchâtel.- 79 p. (Mémoire de licence non publié)

GUTWIRTH Jacques
1987.- « Introduction », in : GUTWIRTH J., PETONNET Colette (éds), *Chemins de la ville. Enquêtes ethnologiques*, p.1-12.- Paris : Ed. du CTHS.- 270 p.

HANNERZ Ulf
1983.- *Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine*.- Paris : Les Editions de Minuit.- 418 p. (coll. Le Sens Commun)

HEBDIGE Dick
1997[1979].- « Subculture. The meaning of style », in : GELDER K. & THORNTON S., *The Subcultures Reader*, p. 130-142.- Londres & New York : Routledge.- 599 p.

IBARRA Hernán
1998.- *La otra cultura. Imaginarios, mestizaje y modernización*.- Quito : Marka, Abya-Yala.- 124 p.

JOUVENET Morgan
2001.- « "Emportés par le mix". Les DJ et le travail de l'émotion ».- *Terrain* (Paris), 37, septembre, p. 45-60

LAVILLE Yann
2000.- *Techno-logos. Repenser les « sous-cultures jeunes » dans leur contexte social : une dynamique conceptuelle vue à travers l'exemple « Techno »*.- Université de Neuchâtel.- 156 f. (Mémoire de licence non publié)

MADRID Alejandro L.
2003.- « Navigating Ideologies in "In-Between" Cultures : Signifying Practices in Nor-tec Music ».- *Latin American Music Review* (Austin), vol. 24, n°2, p. 270-286

MAFFESOLI Michel
1988.- *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*.- Paris : Méridiens Klincksieck.- 226 p.

MARTÍNEZ ESTRADA Alejandro
2000.- *Ecuador en crisis. La patria en peligro*.- Guayaquil (?) : ?.- 99 p.

MEICHTRY Renaud, VACHERON Joël, ROSSÉ David
1997.- *Le rythme comme médiation : mouvement techno et nouvelles technologies*.- Université de Lausanne : Faculté d'anthropologie et de sociologie.- 100 p.- (coll. Pratiques et Théories des Sciences Sociales)

MOLIERE Eric
1997.- « La musique techno comme fête musicale », in : GREEN A.-M. (éd.), *Des jeunes et des musiques. Rock, Rap, Techno…*, p. 217-258.- Paris : L'Harmattan.- 319 p.

MÜLLER Alain
2003a.- *De la réalité des pratiques aux conceptualisations multiples : la problématisation et la théorisation des phénomènes sous-culturels*.- Université de Neuchâtel.- 17 p. (Séminaire écrit d'ethnologie non publié)

2003b.- *Hardcore to the day that I die, Hardcore, it comes from inside! Visite ethnographique d'une sous-culture dissidente*.- Université de Neuchâtel.- 124 f. (Mémoire de licence non publié)

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre
1995.- « La politique du terrain ».- *Enquête* (Marseille), n°1, p. 71-109

Population Reference Bureau
2000.- *2000 World Population Data Sheet*.- Washington : Population Reference Bureau.- une feuille dépliante

QUINTERO RIVERA Ángel G.
1998.- *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*.- Mexico : Siglo Veintiuno Editores.- 390 p.

RACINE Etienne
2002.- *Le phénomène Techno. Clubs, raves, free-parties*.- Paris : Ed. Imago.- 213 p.

RAMÍREZ G. Jacques P. & SANTILLÁN Alfredo

2003.- *Consumos culturales en el centro histórico de Quito : el campo de la tecnocumbia*.- Quito : Museo de la Ciudad.- (Rapport non publié)

REYNOLDS Simon
2004.- « Krautrock. Un ballet kosmik : le krautrock et son héritage », in : SHAPIRO P. & CAIPIRINHA Productions, *Modulations. Une histoire de la musique électronique*, p. 37-45.- Paris : Editions Allia.- 340 p.

ROUGET Gilbert
1980.- *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*.- Paris : Gallimard.- 494 p.

TACCHELLA Carine
2000.- *La fête comme rupture : approche ethnologique des soirées techno.- Université de Neuchâtel*.- ? (Mémoire de licence non publié)

THORNTON Sarah
1997[1995].- « The Social Logic of Subcultural Capital », in : GELDER K. & THORNTON S., *The Subcultures Reader*, p. 200-209.- Londres & New York : Routledge.- 599 p.

VOIROL Jérémie
2000.- *Quels liens y a-t-il entre ecstasy et soirées techno ?*.- Université de Neuchâtel.- 12 f. (Travail pratique de sociologie non publié)

2002.- *Les affirmations identitaires des populations indiennes d'Equateur face à la société dominante*.- Université de Neuchâtel.- 21 f. (Séminaire écrit d'ethnologie non publié)

YÚDICE, George
1999.- « La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos », in : GARCÍA CANCLINI N., *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, p. 115-161.- Buenos Aires : Eudeba.- 342 p. (collection Estudios culturales)

Articles Internet

CAAMAÑO, Cristina
2001.- « Cultura techno ».- Revista Conectados, 7 août 2001.- (www.conectados.com.ec/paginas/cont00.asp?idsec=12&idart=477&band=1)

MARCHÁN, Cristina
?.- « DJ's desde Montañita a Miami Beach ».- Línea Cero (imprimé en décembre 2002).- (www.lineacero.com/Entretenimiento/articulos/articulo11202111.html)

Sites Internet consultés

http://espanol.groups.yahoo.com/group/danceecuador
http://pharmakon.djcentral.com
http://radioactivity.blogspot.com
http://vassago.blogspot.com

www.diesel.com
www.djcentral.com
www.djlexter.com
www.geocities.com/quitoaliens
www.globalunitymovement.com
www.hashquito.freeservers.com
www.la-joda.com
www.pinteiro.com
www.pilatos.com
www.theclubec.com
www.thedjlist.com

ANNEXES

ANNEXES

Fig. 1. Carte de l'Equateur ii

Flyers

Fig. 2. *Flyer* du Zoo iii
Fig. 3. *Flyer* du Zulu iii
Fig. 4. *Flyer* de la rave Guápulo iv
Fig. 5. *Flyer* du Hash iv
Fig. 6. *Flyer* du Down Town lors d'une soirée spéciale v
Fig. 7. *Flyer* de The Club v
Fig. 8. *Flyer* du Tavú vi
Fig. 9. *Flyer* de l'Encuentro vi

Photos

Photo 1. Entrée du Milk vii
Photo 2. Entrée du Tavú vii
Photo 3. Entrée du Manray vii

Montañita
Photo 4. Banderole « The biggest & greatest rave of the year » viii
Photo 5. Plage de Montañita viii

Préparatifs de la rave à Ayangue
Photo 6. Essai du matériel par DJ Pharmakon (José Elías Wated) ix
Photo 7. Scène du DJ et vue sur la mer ix
Photo 8. DJ Lexter recherchant un disque ix
Photo 9. Lieu de la rave x

Photo 10. Affiche de fête populaire (techno-cumbia) x

Pochettes de disque

Fig. 10. Oca Serrano, « latinsession 1 » xi
Fig. 11. Spek, « vol.1 bassjunglewarehouse » xi

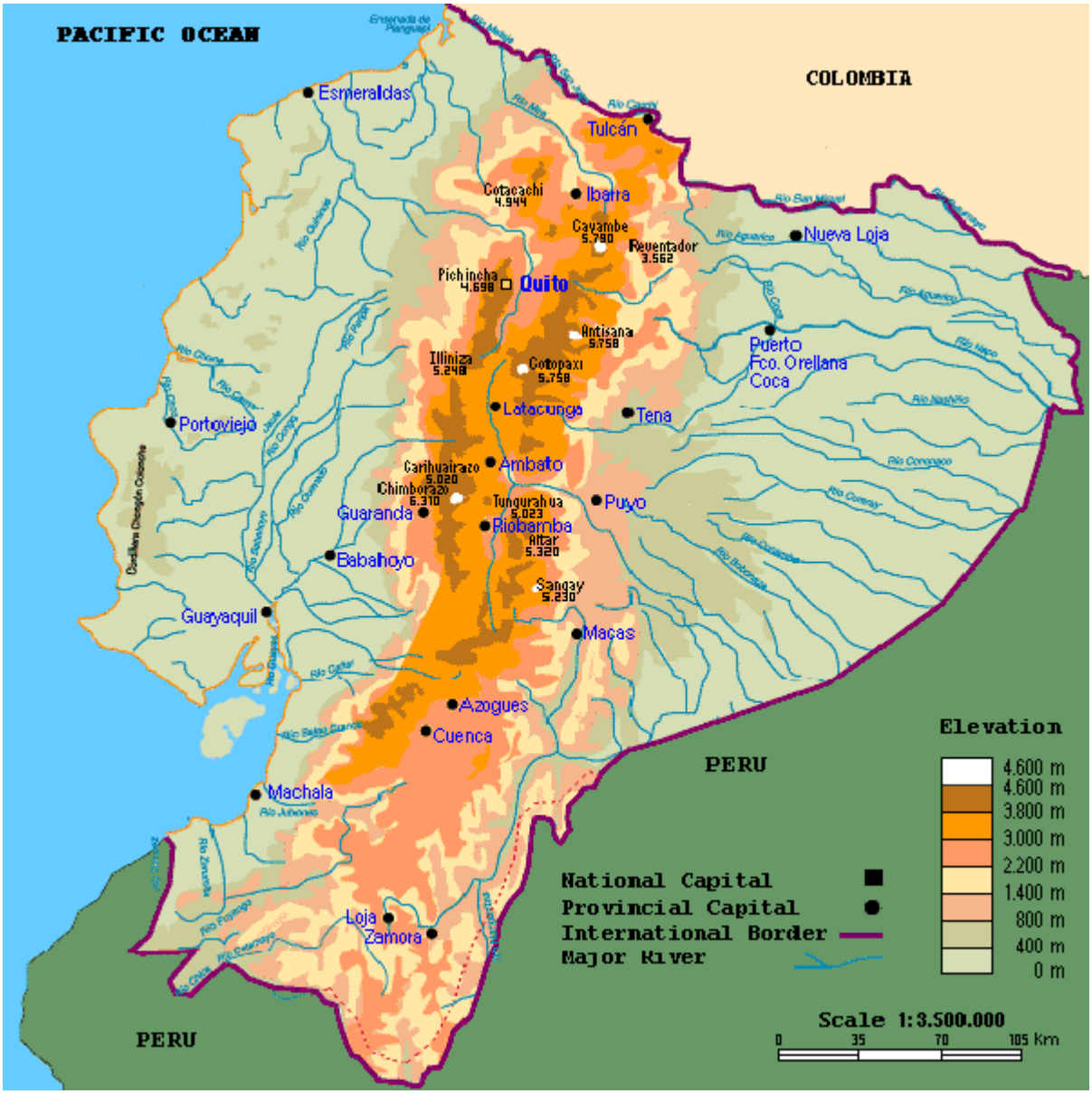

Fig. 1. Carte de l'Equateur (source : http://bonnetoc.free.fr/)

Fig. 2. *Flyer* du Zoo

Fig. 3. *Flyer* du Zulu

Fig. 4 (haut). *Flyer* de la rave Guápulo/ Fig. 5 (bas). *Flyer* du Hash

Fig. 6. *Flyer* du Down Town lors d'une soirée spéciale

Fig. 7. *Flyer* de The Club

Fig. 8. *Flyer* du Tavú

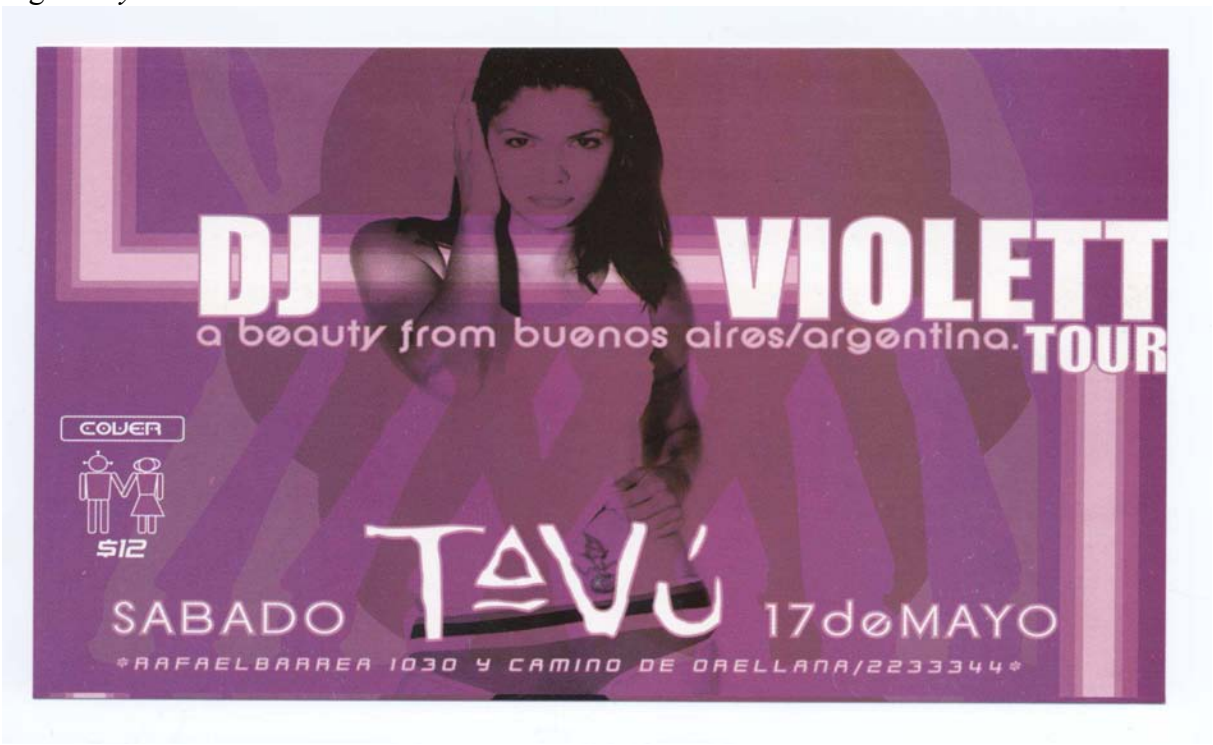

Fig. 9. *Flyer* de l'Encuentro

Photo 1. Entrée du Milk

Photo 2. Entrée du Tavú

Photo 3. Entrée du Manray

Photo 4. Montañita. Banderole « The biggest & greatest rave of the year »

Photo 5. Plage de Montañita

Photo 6. Essai du matériel par DJ Pharmakon (José Elías Wated)

Photo 7. Scène du DJ et vue sur la mer

Photo 8. DJ Lexter recherchant un disque

Photo 9. Lieu de la rave

Photo 10. Affiche de fête populaire (techno-cumbia)

Fig. 10. Pochette du disque de Oca Serrano « latinsession 1 »

Fig. 11. Pochette du disque de Spek, « vol.1 bassjunglewarehouse »