

TOXICO-MANIE ET MÉLO-MANIE DU RAVEUR : UNE APPROCHE PSYCHANALYTIQUE DU PHÉNOMÈNE DE LA RAVE ET DE LA MUSIQUE TECHNO

Jacques Cabassut, Jean-Michel Vives

L'Esprit du temps | « [Champ psychosomatique](#) »

2007/4 n° 48 | pages 93 à 107

ISSN 1266-5371

ISBN 9782847951165

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2007-4-page-93.htm>

Pour citer cet article :

Jacques Cabassut, Jean-Michel Vives « Toxico-Manie et mélo-manie du raveur : Une approche psychanalytique du phénomène de la rave et de la musique techno », *Champ psychosomatique* 2007/4 (n° 48), p. 93-107.
DOI 10.3917/cpsy.048.0093

Distribution électronique Cairn.info pour L'Esprit du temps.

© L'Esprit du temps. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Toxico-Manie et mélo-manie du raveur :

Une approche psychanalytique du
phénomène de la rave
et de la musique techno

Jacques Cabassut
Jean-Michel Vives

TOXICO-MANIE ET MÉLO-MANIE À
L'ADOLESCENCE : UNE INTUITION CLINIQUE.

Le rapprochement entre une pratique toxicomaniaque et mélo-maniaque s'est imposé à nous suite à la rencontre avec des adolescents qui participent régulièrement à des raves, y consomment de l'ecstasy et, entre deux soirées, écoutent de la musique techno dès qu'ils le peuvent. Nous parlerons ici brièvement, pour baliser le champ de cette recherche, de Julien, âgé de vingt ans, qui vint consulter suite à une bouffée délirante survenue le lendemain d'une soirée. Rentré chez lui vers dix heures du matin, il se couche, s'endort et se réveille une heure plus tard avec une sensation d'oppression thoracique très forte. Quelques minutes plus tard il se met à entendre des voix dont il est incapable d'exprimer ce qu'elles disent. Le phénomène cèdera de lui-même au bout de quelques heures. Julien, étudiant à l'époque où nous le rencontrons, participe à des raves depuis l'âge de

Jacques CABASSUT, psychologue clinicien, maître de conférences à l'université de Nice Sophia Antipolis – Laboratoire de Psychopathologie Clinique et Psychanalyse – Pôle Universitaire Saint-Jean d'Angely. 34, Rue Roger Salengro 30220 Aigues-Mortes

Jean-Michel VIVES, psychanalyste, professeur, Université de Nice Sophia-Antipolis – Laboratoire de Psychopathologie Clinique et Psychanalyse – Pôle Universitaire Saint-Jean d'Angely. 90, Chemin Beau Site 83100 Toulon

Champ Psychosomatique, 2007, n° 48, 93-107.

seize ans et, depuis, consomme de l'ecstasy. Lorsque nous le rencontrons, l'épisode délirant s'est déroulé un mois plus tôt. Julien n'est plus retourné dans une soirée et n'a pas consommé de drogues, néanmoins sa crainte est très grande que «ça le reprenne». Il remarque lui-même que s'il a cessé toute prise de toxique, il ne peut s'empêcher d'écouter à longueur de journée de la musique techno, très fort dans un casque. «*C'est comme une drogue*» répétera-t-il à plusieurs reprises «*ça calme !*». C'est cette phrase qui fit naître en nous l'intuition d'un rapport mélo-maniaque de l'adolescent à la musique qui pourrait être, à l'occasion, un équivalent toxico-maniaque.

La question que nous allons tenter de circonscrire est la suivante : qu'est-ce qui dans la musique techno sollicite tant l'adolescent ? Qu'entend-il lorsqu'il écoute cette musique et lorsque il participe aux fêtes où il la consomme en groupe ?

SPÉCIFICITÉS DE LA MUSIQUE TECHNO

La musique techno est sans doute le phénomène musical le plus révolutionnaire de la fin du XX^e siècle. Elle effectue une rupture avec toutes les références musicales précédentes à l'exception de la musique dite contemporaine (K. Stockhausen, J. Adams) avec laquelle elle partage une structure volontiers répétitive. La caractéristique la plus étonnante de cette musique, peu pointée par les commentateurs, fascinés semblent-ils par les *beats* (pulsations par minutes qui accentuent son aspect répétitif), réside dans le travail sur le timbre. En effet, la techno privilégie quasiment exclusivement cette dimension et non celle de la hauteur et du rythme comme la plupart des musiques l'avaient fait jusqu'alors. Certains sous-genres actuels de la techno comme les versions extrêmes du *hardcore*, utilisent d'ailleurs les timbres les plus dérangeants comme les bruits industriels parasites à la limite de la douleur. Ce n'est plus une mélodie composée d'unités discrètes qui est proposée par la techno mais un *continuum* sonore : on passe insensiblement du grave à l'aigu et *vice versa*. Il n'y a pas de mots, pas de discontinuité mélodique, mais des timbres liés par une pulsation pouvant aller au-delà de 230 battements par minutes. L'habileté du DJ ne consiste plus ici à passer d'un morceau à l'autre comme cela pouvait être le cas dans les dancing, mais à maintenir un flot continu passant insensible-

ment d'un *mix* à l'autre. La musique techno propose donc à l'auditeur un continuum sonore, un fleuve musical où pourrait déjà être reconnu le « sentiment océanique » décrit par Freud dans sa lettre à Romain Rolland. Néanmoins, ce *continuum* sonore connaît au cours de la *rave* des moments d'effraction qui sont de deux types et qui nous permettrons de décrire la type de lien social qui est sollicité au cours de la soirée :

- Arrêt brutal de la diffusion musicale confrontant les raveurs à un silence assourdissant

- Introduction dans le *continuum* sonore de sons électroniques extrêmement perçants.

« Et brusquement c'est parti, prenant tout le monde par surprise, un gros emballement de percussions et un seul cri est monté de la foule qui venait de comprendre que ça allait tuer » (Scott, 2000, 46-47). Dans les deux cas, on rencontre une réaction immédiate de la part de la foule sous la forme de cris. Tout se passe comme si les raveurs entendaient dans l'en moins du silence ou dans l'en plus des sons stridents, un appel auxquels ils répondent d'une seule voix en criant. Ce « d'une seule voix » et ce cri pointent la constitution d'un groupe en attente d'une satisfaction pulsionnelle que le DJ est appelé à fournir.

Ces effractions ne se situent pas du côté de la scansion symbolique, comme le sont les micro silences des consonnes introduits dans le flux voyellique, mais dans leur dimension traumatogène rappellent aux participants les enjeux de la soirée : une approche au plus près de la dimension sonore originelle.

La seconde caractéristique de la musique techno, est sa dimension répétitive. Elle se construit à partir de « boucles » sonores montées de telle sorte que la répétition se trouve être au cœur de la structure même de l'œuvre. Cela implique que celle-ci n'est plus vectorisée temporellement contrairement à toutes les pièces musicales composées jusqu'alors, mais s'inscrit essentiellement dans un ici et maintenant, sorte de présent d'éternité où trouve à s'illustrer l'activité de la pulsion déconnectée de la course désirante.

Dans ces deux qualités (*continuum* et répétition) nous reconnaissons deux fondamentaux du travail de la pulsion de mort, mais également de la voix primordiale telle que l'*infans* la rencontre à ses origines.

LA NAISSANCE DU SUJET PSYCHIQUE DANS SON RAPPORT À LA PULSION INVOCANTE

Aux origines de son existence, sous l'effet d'une tension endogène, impossible à gérer par *l'infans* du fait de sa prématurité, celui-ci pousse un cri. Le cri du nouveau-né n'est pas d'abord appel, il n'est que l'expression vocale d'une souffrance. Il ne deviendra appel que par la réponse de la voix de l'Autre où se marque son désir : "*Que veux-tu que je te veuille?* ". De cri pur, il deviendra cri pour. C'est la voix de l'Autre qui introduira *l'infans* à la parole, au procès de la signification et lui fera perdre pour toujours l'immédiateté du rapport à la voix comme objet. La matérialité du son sera, à partir de là, irrémédiablement voilée par le travail de la signification. La parole fait taire la voix, ou plus précisément permet de la rendre inaudible. Le langage troue le corps, marque le vivant et implique l'appropriation du sujet par le langage plutôt que le contraire. Pour autant, ce voilement de la voix ne restera pas sans conséquence puisque c'est lui qui permettra qu'advienne un sujet possédant sa propre voix. En effet sans ce voilement premier, point de possibilité pour le sujet de donner de la voix, soumis qu'il est aux féroces injonctions de la voix de l'Autre qu'il perçoit alors dans le réel. C'est dans une certaine dépossession de son cri que *l'infans* simultanément perd et trouve sa voix.

La construction du circuit de la pulsion invocante comporte ainsi deux temps :

1) Au cri de *l'infans*, l'Autre répond et l'appelle - dans le meilleur des cas - à advenir comme sujet en le supposant : "*Deviens !*"

2) À partir de là, *l'infans* n'aura plus accès directement à la matérialité vocale qui restera, dans le meilleur des cas, voilée derrière le processus de signification. La quête de la voix comme objet peut alors s'enclencher. *L'infans*, en perdant la voix comme objet, devient invocant, entame son procès de subjectivation et enclenche sa course désirante : "*Reviens !*".

Il existerait une autre possibilité où au : « *Deviens !* » se substituerait chez la mère un : « *Viens !* » qui inviterait *l'infans* à jouir d'une indifférenciation éternelle. *L'infans* ne pourrait alors pas disposer de sa voix et resterait à jamais prisonnier de cette voix originelle.

Au cours de cette rencontre entre la parole de l'Autre soutenue par une voix et le cri de l'*infans* est transmise, d'une part, une loi symbolique fondée sur les scansions propres au langage, et d'autre part, et en même temps, agit une mise à mal, une subversion de cette loi. En effet, la pure continuité est toujours agissante au cœur même de la parole. Continuité produite par la voix de la mère et qui mine sa parole à laquelle l'*infans* a été confronté, mais aussi pure continuité du cri de l'*infans* – ici la différenciation entre la voix de l'*infans* et celle de la mère est vaine – qui tend à abolir la discontinuité transmettant l'intelligibilité du sens. À cette continuité, l'*infans*, pour advenir, devra pouvoir se rendre sourd. Il devra pouvoir rester sourd au chant de la sirène, pour n'entendre que le chant de la poétesse qui l'invite à advenir¹. Cette surdité créera au sein de la psyché, ce que nous proposons d'appeler, un point sourd (Vives, 2005). Point sourd – au sens où l'on parle de point aveugle pour la vision – que nous définissons comme le lieu où le sujet, pour advenir comme parlant, doit en tant qu'émetteur à venir, pouvoir oublier qu'il est récepteur du timbre originaire. Pour devenir parlant, le sujet doit acquérir une surdité spécifique envers cet autrui qu'est le réel du son musical de la voix maternelle. De même qu'un point aveugle structure la vision, l'acquisition d'un point sourd – acquis par le refoulement originaire – s'avère nécessaire pour pouvoir entendre et parler. Nous faisons l'hypothèse que cette surdité structurale est ce par quoi nous sommes protégés de l'hallucination auditive. Le sujet qui était invoqué par le son originaire va, par la parole, devenir invocant. Dans ce retournement de situation, il va conquérir sa propre voix. Pour qu'il puisse se faire entendre, il faut qu'il cesse d'entendre la voix originaire : il va lui falloir conquérir un point de surdité qui lui permettra paradoxalement d'invoquer, c'est-à-dire faire l'hypothèse qu'il y a un non-sourd pour l'entendre. Pour devenir parlant, le sujet se constitue comme un oublieux de la voix de l'Autre. Pour autant cet oubli n'est pas une forclusion : si le sujet a dû radicalement oublier le « message » du son originaire, il n'a pas oublié l'acte qui a fait de lui un oublieux. Et c'est pour cela que nous allons à l'opéra : la voix primordiale est devenue « inouïe », mais quelques « déesses » – qui ne sont sans doute pas tout à fait par hasard qualifiées de « *prima donna* »... – ont la possibilité de nous en faire percevoir l'écho. La techno serait également un dispositif culturel permettant de convoquer cette

1. Nous faisons référence ici au « combat » vocal entre Orphée et les Sirènes. Le poète permit aux Argonautes embarqués sous le commandement de Jason de dépasser le rocher des Sirènes en rendant sourds ses compagnons à la voix des Sirènes en les couvrant de ses chants.

2. Lacan, dans le séminaire XI, nous rappelle que « *Les oreilles sont dans le champ de l'inconscient les seuls orifices qui ne puissent se fermer* ». Paris ; Seuil ; 1973 ; p. 178.

voix première. À partir de là, il nous semble justifié de faire l'hypothèse que la musique techno puisse fonctionner chez certains adolescents comme « voix » où le sujet entend un appel. Nous pensons que cet appel dans le cas des adolescents rencontrés est plus à situer du côté d'un «viens», expression d'un désir inconditionnel et incestueux auquel il serait impossible d'échapper², que d'un «deviens».

Julien l'a d'ailleurs très justement repéré puisqu'il nous dira au bout de quelques séances : «*Lorsque j'écoute la musique au casque, je n'ai pas besoin de parler, tout est là. La musique me parle et je n'ai rien à dire. Lorsque je viens vous voir c'est le contraire : je parle, même si je ne sais pas très bien pourquoi.*»

Il semble que nous trouvons ici une expression extrêmement claire du conflit entre le réel de la voix dans sa dimension d'appel à la jouissance, dont nous faisons l'hypothèse que la techno serait une des formes possibles, et la voix, vecteur de la parole, dans sa dimension d'appel à devenir. Si nous revenons aux caractéristiques de la musique techno nous pouvons comprendre comment celle-ci convoque cette dimension du réel. En effet le timbre est ce qui échappe au pouvoir de symbolisation, ce qui reste intraduisible. Essayez de définir le timbre d'une voix, celui-ci se dérobera toujours sous les mots, quel qu'en soit le nombre. Là se trouverait la « marque » sonore du sujet. On ne peut, comme on pourrait le faire, par exemple pour un visage, rendre présent un timbre. Les mots, oui, le contexte de la conversation et l'effet de la parole, également, mais seule l'audition du timbre, lui-même, peut susciter le souvenir de cette voix. De l'acte de parole, on ne retient le plus souvent que les significations qu'il véhicule, en oubliant cette modalité : la voix. La puissance et la hauteur peuvent objectivement se mesurer, pas le timbre. Le timbre lui, est la résultante complexe de la transformation et du modelage du son laryngé par les cavités de résonance. Il est donc en prise directe avec le réel du corps et se trouve relativement peu modifiable en dehors, justement, des coups du réel que sont la puberté, la ménopause ou la maladie laryngée. Les professeurs de chant ont bien conscience de cette limite concernant les possibilités de modification du timbre puisque c'est ce qu'ils cherchent à entendre chez un jeune chanteur : existe-t-il un timbre ? Ou autrement dit, qu'importe que la personne ne chante pas encore très juste ou n'ait pas une grande puissance vocale si l'on perçoit un sujet chantant.

C'est encore sur le timbre que s'accroche sélectivement la passion du lyricomane. En effet, lorsque la voix de la diva s'élève dans l'aigu s'arrachant alors, momentanément, à la loi de la discontinuité de la parole – il est en effet impossible à partir d'une certaine hauteur d'articuler le texte, le discontinu de la parole chantée fait alors place au continu de la voix – ce que l'auditeur perçoit est un timbre. Timbre qui le fera vibrer ou non. Pensons ici aux engouements ou aux rejets d'une extrême violence, difficilement compréhensibles pour ceux qui ne participent pas au mouvement, que développent les amateurs envers le timbre de telle ou telle chanteuse. Nous disons chanteuse, car les voix masculines – à part, semble-t-il, celles des castrats et certains ténors (des voix masculines aiguës, donc) – ont rarement provoqué les transports que l'on peut repérer dans le cas des bien nommées Divas. À ce sujet, les empoignades opposant les admirateurs de Maria Callas à ceux de Renata Tebaldi sont restées célèbres. Il faut croire que l'amour rend aveugle mais peut aussi, dans certaines conditions, rendre sourd... au chant quand le timbre vient nous sonner. La recherche effrénée d'un timbre élu par l'amateur comme étant le lieu d'où « ça » l'appelle laisse supposer qu'il y entend une réponse possible à la quête désirante enclenchée par la pulsion invocante. L'amateur y perçoit son objet et tout son corps est alors mobilisé : frissons, larmes, soupirs... Agréables souffrances, douleurs exquises.

L'adolescent mélo-maniaque – nous utilisons préférentiellement le terme mélo-maniaque à celui de mélomane pour le différencier de la simple passion musicale et en accentuer l'aspect de possession – trouverait en la techno l'instrument d'un court-circuit du désir par la « consommation » d'un objet qui existe et insiste, là où l'objet du désir ne peut qu'être manquant. Le mélo-maniaque écrasant l'objet cause du désir sur l'objet de la demande. La musique enregistrée qui fait entendre quelque chose de cet objet voix qui met néanmoins le désir en défaut. Puisqu'il existe bel et bien un objet comblant la demande, comme c'est le cas dans la toxicomanie, il évite le désir, celui-ci ne pouvant se soutenir que d'un manque du côté de l'objet et d'une division du côté du sujet.

Dès lors, nous pourrions faire l'hypothèse que le sujet n'adopte pas une position invocante, telle que nous avons pu la définir précédemment. Il serait « bloqué » dans le premier temps de la pulsion : il est appelé, soumis à la voix archaïque

qu'il entendrait dans le déchaînement des timbres perçus, mais ne réussit pas encore à parcourir la seconde partie du circuit qui lui permettrait de donner de la voix, de se positionner comme émetteur et non plus seulement comme récepteur. Il est néanmoins important de repérer que les caractéristiques notées ci avant se trouvent portées à leur paroxysme à l'occasion de la participation à la rave, ce qui nous conduit à interroger le dispositif même de la manifestation techno.

D'UN FANTASME COMMUNIONNEL RENCONTRÉ DANS LA RAVE

L'angoisse de Julien, suite à sa bouffée délirante, nous incite à nous questionner sur le rapatriement dans le champ de la sphère intime d'une écoute musicale toxico-maniaque qu'il réalise d'habitude dans le groupe de raveurs. La rave en effet, pourrait « s'entendre » en tant que rituel « communionnel » moderne, qui emprunte aux différents phénomènes de transe et d'exercices de crises -hystériformes collectives- telles que peut les décrire C. Clément (2001). À ceci près, que les dimensions sacrée, mystique, musicale et symboligène y font cruellement défaut. Ce qui a pour effet d'annihiler la dimension commémorative de tels rituels et de transformer leur apport communionnel thérapeutique et subjectivant en véritables ravages faisant surgir la dimension de la haine, Lacan la définissant en effet comme une communion sans communication.

3 Ainsi faisons nous référence ici à la voix attribuée par O. Messian à l'ange dans Saint

François d'Assise, qui est figurée par les ondes martenot. Les sons issus de cet instrument ne sont pas justement des notes, en tant que découpes en unités sensibles, mais à

l'instar de la musique techno des *glissandi* qui ont pour conséquence de présenter une continuité sonore. Ce qui nous permet de dire que si les anges sont hors sexe, ils sont également hors langage.

Nous avons par ailleurs traité de la nécessaire co-implication de la voix (dimension du réel pulsionnel) et de la loi (ordonnancement symbolique signifiant) dans l'avènement et peut t-on rajouter dans le maintien de la division structurelle du sujet : si la voix a besoin de la Loi pour avoir droit de cité, la Loi nécessite la voix pour se faire entendre (Cabassut et Vivès, 2003). En procédant à l'exacerbation d'un *continuum* sonore, la musique techno défait toute unité discrète et remplace la mélodie par le son, ou plutôt par l'onde sonore³. Elle encourage ainsi à lâcher la loi symbolique, pour ne conserver que le réel de la jouissance de la voix.

Impossible alors, d'un point de vue « musical », de concevoir la rave en tant que prolongement de l'utilisation préférentielle de la musique par les sociétés primitives dans le traite-

ment social de la folie. La techno, en comblant le sujet, le noie dans un rapport jouissif du *bios* du corps qui ne peut faire lien social. Ainsi, le déambulement du corps sur la musique techno ne nécessite pas de technique, de contrainte particulière, c'est pourquoi il ne peut être élevé à la dignité de « danse » -qui obéit à un code socio-culturel. Il vise plutôt la performance d'un corps poussé, toute la nuit et le lendemain même lors de l'*after*, dans ses limites biologiques. Or, la particularité de la jouissance, est qu'elle se définit toujours du côté de l'excès, un corps excédé du point de vue de la perception et des sensations.

La jouissance est hors lieu (le lieu est bien toute la question des festivals technos clandestins), hors temps (la rave désoriente le temps chronologique, le brouille en associant les *after* au festival et en réalisant ce dernier sur plusieurs jours), hors sujet (le corps du groupe et celui de la personne se substituant l'un à l'autre). L'ordre symbolique est ainsi mis à mal par l'afflux de jouissance. La dimension sacrée s'éteint, ne nécessitant plus cet appel à la place d'altérité radicale occupée par Dieu ; quant à la valeur mystique du rassemblement techno, elle se résume à l'artifice de la prise de toxiques qui invite le sujet à délirer, c'est à dire à sortir du sillon tracé par le principe de plaisir pour atteindre son au-delà. Bref, seule la dimension imaginaire, celle que nous avons pointé au travers du fantasme communionnel semble s'accorder au réel de la jouissance. Registre d'une jouissance transgressive et incestueuse que nous allons tenter d'articuler à la rave au travers de la question suivante : Qu'est-ce qui se consomme et se partage à l'occasion de la fête techno ?

DE LA HAINE AVANT TOUTE CHOSE

L'amour, pour Freud est second. C'est la haine, dans sa dimension structurante, qui motive l'amour en tant que défense de l'affect haineux. C'est, nous semble-t-il, un des enseignements du mythe de « *totem et tabou* » : la haine primordiale des fils envers le père conduira à son élimination. Du meurtre collectif naîtra une culpabilité partagée dans laquelle les fils se reconnaîtront, fondant par là même une communauté d'appartenance « meurtrière », propulsant l'amour vers le rétablissement totémique et cultuel de la place du père mort. Il est

important de souligner, qu'à l'acte meurtrier succède un repas totémique au sein duquel le corps du père est absorbé. Nous retrouvons là cette oralité cannibalique communionnelle déjà décrite, qui pourrait désigner le phénomène de rassemblement techno. L'incorporation du corps du père mort trouvera ici son équivalent dans l'incorporation auditive, et nous pourrions parler alors de « pulsion *aurale* ». L'incorporation orale trouvant ici son équivalent au niveau auriculaire.

Avant ce mouvement d'incorporation, nous pouvons faire l'hypothèse d'un premier temps logique de rejet hors dispositif d'un père interdicteur, qui viendrait faire retour sous la forme du policier. L'espace de la rave, où la loi est abolie, suspendue, entre parenthèses, verrait l'intervention de la loi sous la forme de l'incarnation policière du surmoi qui présente une première forme de pacification pulsionnelle (« *tout n'est pas possible* »). Pour autant il ne s'agit là que d'un premier temps de subjectivation, car cette intervention reste toujours extérieure au sujet. Ce n'est qu'au moment de la rencontre clinique, que Julien en attribuant au clinicien, l'injonction « parle ! » que ce processus pourra se poursuivre. En effet, la parole fait taire la voix ou en tous cas permet d'y rester sourd.

Nous proposons de préciser cette hypothèse d'un lien aural à l'Autre et de ces conséquences hainamoratrices en nous attachant à l'analyse des rapports existants entre la foule/masse des raveurs et le DJ.

LE DJ : LE PÈRE MOINS LE PIRE.

Si la haine se constitue en lien premier, à l'instar du modèle de totem et tabou, il faudra bien au groupe ou à la communauté une construction défensive capable de tenir à distance la haine primordiale en jeu dans le dispositif.

Celle-ci nous semble révélée par la recherche d'extase, cet état second nirvanique, entretenu par la prise d'ecstasy, la judicieusement nommée « pilule de l'amour ». Nous obtenons alors, dans une forme de renversement en son contraire, le précieux *pharmakon* capable de guérir le raveur d'une intoxication haineuse. La construction défensive qui procède à l'équilibre du montage techno, c'est l'amour. Julien nous le dira à plusieurs reprises : « *En rave on est tous frères, c'est comme si on se comprenait sans avoir besoin de parler... C'est*

l'amour universel, plus de tension, plus de haine...».

Dès lors, c'est la question même de la place occupée par le DJ au sein d'un tel dispositif qui se pose. En effet, ce dernier n'est autre que le dealer officiel d'une jouissance mélo-maniaque qu'il distribuera aux participants par le biais de ses platines, de ses mixages, de son *feeling*. Tout part de lui, et de sa performance au cours du *set* qu'il anime. Quand il est « bon », la foule crie, ce qui peut être entendu alors comme « encore ! », venant par là même valider sa proposition d'appel à jouir, dans laquelle DJ et raveurs se trouvent co-impliqués. De fait, les « *divers cris de joie, les sifflets et les tam tam entendus entrent dans l'exécution musicale* » (Vaudrin, 2004, 99). Il existe une co-crédation musicale, où les éléments fournis par les raveurs sont repris par le DJ, réélaborés et redistribués. Nous pourrions y lire quasiment la fonction alpha de Bion, où les éléments impensables expulsés par l'*infans* sont pris en charge par la mère, élaborés puis restitués sous une forme plus appropriable.

Quand il est « mauvais », la session peut être écourtée, le DJ est hué, insulté. La continuité sonore tombe, et avec elle l'extase jouissive du raveur, laissant place à la coupure introduite par les injures. Julien décrit cela dans les termes suivants : « *Quand le DJ ne réussit pas à créer l'ambiance, on peut devenir méchant. On est venu pour s'écarter et il faut qu'il assure, sinon...* ». Le DJ peut donc être soit idolâtré en tant que dispensateur de jouissance, soit haï quand il est censé la refuser fantasmatiquement aux autres. Il serait alors suspecté de vouloir conserver cette jouissance pour lui, retrouvant alors la position du père de la horde totémique freudienne.

Dès lors nous avancerons la proposition suivante : Le DJ est en place de père de la horde, mais contrairement à celui du mythe freudien, il accepterait de dispenser la jouissance aux fils assemblés. Le bon déroulement de la soirée permettrait momentanément de suspendre la nécessité qu'il n'y a de père que mort. Cela générerait le fantasme d'un retour à ce temps anhistorique où la Loi n'aurait pas encore eue la nécessité d'être édictée et où le désir n'aurait pas eu à s'actualiser. Le rituel de rassemblement techno, rituel dont la fonction consiste, à réinscrire le sujet dans le *socius*, tout en prenant en charge quelque chose d'une jouissance communautaire, peut ne pas être en mesure d'accomplir sa fonction. Seul le DJ comme nous l'avons souligné, serait à même de vectoriser la

4 Si le DJ est mauvais, l'on peut supposer qu'il garde à lui la jouissance, qu'il refuse de la dispenser à l'image du père archaïque. Le bon DJ est celui qui participe de la jouissance mais en plus pourrait la dispenser, figure idéale donc.

5 Ils le sont quelques jours après la distribution sur d'autres *flyers* ou sur les ondes de radio spécialisées.

jouissance, occupant simultanément une place de père archaïque – en cas de suspicion de rétention d'une jouissance qui serait à lui seul réservée –, comme de figure idéale paternelle – lorsqu'il sait la partager et la dispenser aux autres⁴. À ce titre, il ne se superpose pas tout à fait au père freudien dans sa portée interdictrice, tout en pouvant l'incarner. Dès lors, nous avançons que le DJ représente une figure intermédiaire entre le père de la horde et celui de la Loi. Figure actuelle d'un père aligné sur cette « nouvelle économie psychique » (Melman, 2003), soutenant la construction d'un fantasme qu'il serait possible de jouir autrement qu'en unissant le désir à la loi. La rave solliciterait ainsi un ajout au mythe freudien, celui d'un père de troisième type, forme d'alternative au père freudien, au travers d'une construction fantasmatique d'un père jouissant qui ne garderait pas la jouissance pour lui. Le Père moins le pire en quelque sorte.

La question qui se pose à nous maintenant, puisque nous ne sommes pas dans un espace psychotique, est : qu'est-ce qui fait tenir symboliquement le dispositif de la rave ? Pour le dire rapidement : il s'agit d'un nom. En effet, si sur les *flyers* annonçant la tenue de la soirée interdite, ni la date ni le lieu ne sont précisés dans un premier temps⁵, le nom du ou des DJ, par contre, le sont. C'est donc bien le nom qui fera appel pour les raveurs et qui leur permettra de se mobiliser et d'y aller sans crainte de se perdre. Le nom oriente alors leur désir, les inscrivant du même coup dans le champ du symbolique.

Le dispositif techno convoquerait l'espace originaire (hors temps, hors lieu et hors sujet) et c'est le nom du DJ qui permettrait de mettre en place les barrières autorisant d'y aller sans crainte de se perdre. « Avec X, tu peux être certain que la soirée sera réussie, je suis capable de traverser l'Europe pour aller à une fête où il mixe. » dira à ce sujet Julien. La jouissance est orientée par le désir du DJ, qui s'inscrit non pas dans la parole, mais dans son style, soit l'expression subjective au sein même de la matière (sonore, graphique, picturale etc.). Dans le cas qui nous intéresse, le *continuum* sonore est griffé différemment par chacun des compositeurs. Le DJ posséderait une face de contact à l'originaire (travail sur le timbre et le *continuum*), et une autre en lien avec les structures symboliques (se faire un nom). Si la musique techno abolit de par ses qualités intrinsèques, toute valeur séparatrice et distinctive propre au langage symbolique, elle en récupère une partie de par la place

d'exception qu'occupe le DJ Place faisant tenir le dispositif techno, mais prenant le risque de suturer la division structurale du sujet, pouvant conduire ainsi à un processus de désubjection comme nous le montre l'exemple de Julien.

C'est cette dimension du contact à la dimension originale qui nous permet de comprendre le mouvement hallucinatoire repéré chez celui-ci. Alors que jusque là il réussissait à jouir de ce contact au réel au travers d'un tel dispositif, il s'en trouve débordé et envahi. Le recours au clinicien étant ici à situer dans un appel pour que le réel retrouve sa place d'inouï et se trouve ainsi à nouveau revoilé.

LA PASSE ADOLESCENTE ET LES VOIX DE L'ORIGINE

On comprend que le processus d'adolescence⁶ marqué par des remaniements pulsionnels (qui touchent au réel du corps tel la puberté) et psychiques (réactivation du conflit œdipien et de ses mouvements tissés d'amour et de haine) constitue un point de vulnérabilité à l'appel de jouissance propre à la musique comme au dispositif techno. Ils offrent en effet au sujet, et ce en miroir à la problématique adolescente, une échappatoire imaginaire groupale face aux bouleversements intimes qui l'assaillent⁷. Ils réalisent également une anesthésie de la crise haineuse envers le père tout en amortissant l'exercice de son expression castratrice. Cependant, ils ne l'annihilent pas pour autant, musique et dispositif nécessitant l'existence minimale d'une figure du père qui sera, comme nous l'avons montré, incarnée par le DJ.

Le rassemblement techno (dans sa dimension imaginaire), le dispositif qu'il nécessite (figure paternelle renouvelée) ainsi que la musique qui le caractérise (une musique au plus proche du réel) pourrait ainsi se constituer en symptôme social et /ou subjectif.

Dans le cas de Julien, l'expérience hallucinatoire dont il est l'objet se transforme en cause de sa souffrance, en un symptôme susceptible d'être interprété. Cet impossible de la jouissance-toute, que la rencontre clinique pourra réarticuler au langage, permettra à Julien de réélaborer sa position subjective ; le conduisant des rives incestueuses du « viens » à celles moins sûres mais subjectivantes du « deviens ».

6. Adolescent provient du latin *adolescere*, signifiant *mûrir, grandir*.

7. Nous faisons ici référence à l'aspect communautaire voire tribal propre au rassemblement techno propre au moi-masse freudien.

8. «Ce qui peut-être construit comme *sinthôme* serait ce fil tenu par un Autre qui trouve là sa compétence à tenir ensemble ce fragile bouclage au prix d'une dépendance de type *anaclitique* ». Nous entrevoyons clairement, suite à la citation complète de Rassial, le rôle central de l'analyste au maintien d'équilibre psychique du sujet, ainsi que la place centrale du Dj dans la tenue de la soirée.

Pour ce qui concerne tous les petits autres raveurs, nous postulons qu'à ce temps délicat d'un point de vue structurel que concrétise la passe adolescente, le mouvement techno propose un accrochage dont la particularité réside dans l'investissement transférentiel massif générateur «*d'une dépendance de type anaclitique*» (Rassial, 1999, 136)⁸ au dit mouvement. Cet accrochage semble disparaître de lui-même une fois l'adolescence dépassée, mais peut perdurer auprès de l'ensemble des adultes souffrant de pathologies narcissiques, à la frange de la souffrance psychique et de la précarité sociale, que les rassemblements techno ne manquent pas de mobiliser. Les spécificités de la musique techno et le montage du dispositif nous semblent ainsi faciliter sa constitution en objet étayant, révélateur de cette demande particulière observée par C. Melman dans le cadre de sa clinique, où l'envie semble prendre le pas sur le désir.

Les cliniciens pourraient ainsi au sein de leur pratique évaluer l'adresse d'une telle demande, afin d'accompagner non plus le raveur mais le sujet, dans une écoute active de son devenir en lieu et place d'une addiction à son objet musical.

BIBLIOGRAPHIE

- CABASSUT J, VIVES J-M . *De la «Jouissance» musicale au Nom premier, Approche psychanalytique et expérience musicothérapeutique de l'autisme*. La Revue de Musicothérapie, 2003, Numéro 1, Vol. 23, 4-17.
- CLÉMENT C . *Les révolutions de l'inconscient. Histoire et géographie des maladies de l'âme*, Paris, Éditions Lamartinière, 2001.
- RASSIAL J-J. *Le sujet en état-limite*. Paris, Denoël, L'espace analytique, 1999.
- SCOTT A. *Superstars*. Paris, Flammarion, 2000.
- VAUDRIN M-C. *La musique techno ou le retour de Dionysos*. Paris, l'Harmattan, 2004.
- VIVES J-M. Pour introduire la question du point sourd. *Psychologie clinique*, Numéro 19, 2005; Paris, L'Harmattan, 7-20.

RÉSUMÉ

La forme musicale propre à la musique techno, dans son rapport de proximité avec le réel, paraît susceptible de mobiliser la dimension de la voix archaïque – qui a participé à la genèse du devenir sujet-, voix qui, au sein du circuit de la pulsion invocante, se constitue en véritable appel à jouir au détri-

ment du désir. À ce titre, elle n'est pas sans effet, justement, sur le(s) sujet(s) qui l'écoute(nt), à l'instar de Julien adolescent consommateur de musique et de fêtes techno.

Une analyse des composantes du montage collectif de la rave, et de ses implications subjectives, nous permettra de démontrer l'existence d'un dispositif symboligène minimal nécessaire à la canalisation de la jouissance ainsi qu'à la tenue du rassemblement. Le DJ, figure originale et multiple du père, y dévoile là, l'invention d'un rapport au père et d'un réaménagement à la castration, auquel serait particulièrement réceptif l'adolescent en groupe ou isolé.

Mots-clés : fantasme communionnel – père – pulsion invocante – rave/techno – (objet) voix.

SUMMARY

The specific form of techno music, as music, in its close relation with reality, seems able to mobilise the dimension of the archaic voice, as part of the emergence of the developing subject. This voice, within the realm of the conjuring/invocatory impulse, stands as a call to ecstasy, to the detriment of desire. In this way, it has an effect on the subjects who listen to it – the teenager Julien, for example who is a “consumer” of techno music and raves.

By analysing the elements involved in the collective organisation of a rave party, and its subjective implications, we will be able to demonstrate the existence of a minimal symbol-creating structure, necessary both to channel this ecstasy as well as to the organising of this gathering. The DJ, an original and multiple father-image, represents an invention of the father-son relationship, and a readjustment of the concept of castration, to which the adolescent, in a group or alone, will be particularly receptive.

KB

Key-words : fantasy of communion - father - conjuring/invocatory impulse - rave/techno- (object) voice