

LE SENS MUSICAL EN *FREE-PARTY* AUJOURD'HUI : ENTRE IDÉOLOGIE ET UTOPIE

Guillaume KOSMICKI

Doctorant en « Lettres et arts » option musique
Chargé de cours au Département de Musique et Sciences de la musique (Aix-Marseille I)
kosmicki@up.univ-aix.fr
<http://okosystem.free.fr>

Cette contribution est issue des résultats de la thèse que je suis en train d'achever qui a pour intitulé *La techno, approches anthropologiques*. Elle est aussi à sa manière une sorte de bilan d'un parcours de six années de recherche et de fréquentation des fêtes techno, principalement des fêtes clandestines (*free parties*) du sud-est de la France, fêtes auxquelles j'ai consacré plusieurs travaux¹. Nous nous attacherons à la problématique qui a servi de fil d'Ariane à mes recherches : le sens de la musique techno, la signification que l'on peut lui prêter. Quelques précisions préalables sont nécessaires à ce sujet.

Doit-on considérer la musique comme une coquille vide, réceptacle non signifiant dans l'absolu que les pratiques sociales qui l'accompagnent vont « habiller », auquel elles vont prêter sens? Je ne pense pas. S'il est vrai que les médiations dont parle Antoine Hennion dans sa sociologie de la musique² ont une importance capitale pour le sens d'une production musicale, je reste persuadé que la production en elle-même est porteuse de sens, porteuse d'un sens qu'elle seule est capable d'apporter, en tout cas de la manière dont elle l'apporte. La musique

-
- 1 Kosmicki Guillaume, 1996. *Théorie et pratique de la transe dans la musique techno. Le cas des raves des Bouches-du-Rhône*, mémoire de maîtrise de musique sous la direction de Jean-Marie Jacono, Aix-en-Provence, Département de musique, 244 p., et 1997, *Des origines anthropologiques de la musique techno. Problématique de recherche*, mémoire de D.E.A. sous la direction de Bernard Vecchione, Aix-en-Provence, U.F.R. L.A.C.S., 266 p.
 - 2 Hennion Antoine, 1993. *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 406 p.

n'est pas une activité superfétatoire, qu'on pourrait évincer par l'usage de la parole, par exemple. Pourquoi, dès lors, la conserverait-on si le langage verbal suffisait à dire ce qu'on souhaite ? Bernard Vecchione résume bien la manière dont on doit la considérer, comme « une *forme de connaissance, à part entière, du monde* », « forme de connaissance sensible et d'expression non verbale du savoir »³, au même titre que toute autre forme d'art. Inversement, on ne saurait arracher une musique du contexte anthropologique qui la suscite ou dans lequel elle s'exprime. C'est donc bien sur une dialectique musique-société que repose le sens que nous recherchons, et pas sur l'une sans l'autre. C'est pourquoi une recherche du sens musical se rapproche notamment du travail qu'a réalisé Pierre Francastel dans le domaine de la peinture, à l'aide de cette sociologie de l'art qu'il a nommé du « déchiffrement ». Le sens musical sera recherché dans une cohérence entre la musique techno, le mouvement *free-party* et le cadre social dans lequel ils s'insèrent.

Je parlais plus haut de cet article comme d'une sorte de bilan d'un parcours personnel. A-t-on le droit de parler de sa propre expérience dans un article « scientifique » ? A-t-on le droit de poser sur le tapis sa propre histoire, son propre parcours au sein des pratiques sociales qu'on étudie ? D'une certaine manière, je répondrais oui. En premier lieu, la majeure partie de mon travail s'est reposée sur des méthodes d'observation participante⁴. Ensuite, d'une manière plus générale, notre compréhension du monde se base sur notre participation à ce monde, une *appartenance* que personne ne saurait remettre en question, base même de notre être, fondement le plus profond de tout acte de compréhension. C'est ici à l'herméneutique que je me réfère et principalement à Gadamer qui a le mieux exposé ce fondement de la compréhension à travers une étude de l'expérience de l'art⁵, mais Ricoeur a mené cette recherche plus avant en écrivant que « comprendre, c'est se comprendre devant [l'œuvre] »⁶, mêlant ainsi pleinement notre appartenance à la situation et notre distanciation par rapport à cette situation. Même encore récente, la techno et ses pratiques n'en ont pas moins une histoire, riche de quelques dix années pour la *free-party*. Et cette évolution historique, outre par des témoignages, c'est au travers de la propre expérience que nous en avons fait que nous sommes capables de la ressentir, expérience qu'il ne faut en rien rejeter mais dont il nous faut nous réjouir comme d'un atout. Etienne Racine parle du temps de la *rave* (nous y consacrerons nous-mêmes quelques lignes) ainsi que de la *rave* dans le temps, mais du point de vue

3 Vecchione Bernard, 1988. « Trois problèmes de perception musicale » in *Marsyas*, 7, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, p. 67.

4 J'emprunte en effet grandement aux méthodes issues de l'interactionnisme.

5 Dans la première partie de Gadamer Hans-Georg, 1996. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 533 p.

6 Ricoeur Paul, 1986. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil, pp. 115-116.

des participants⁷. Or, il est tout aussi intéressant, aujourd'hui, avec le regard plus distant que nous pouvons en avoir, d'observer aussi l'évolution de la *rave* dans le temps d'un point de vue historique.

Le sens musical de la techno sera recherché au travers de deux thèmes intimement liés, idéologie et utopie, qui nous serviront de guides tout au long de cet article. Plus précisément, nous nous attacherons à montrer comment l'utopie techno qui animait ce mouvement il y a encore cinq ans a pu se dégrader, perdre son sens, et finalement en bien des points réintégrer les aspects idéologiques qu'elle combattait, souvent malgré ses acteurs. C'est à nouveau à la lumière de Ricoeur que je considère les thèmes de l'idéologie et de l'utopie⁸. Il explique le lien fort qui unit ces deux concepts qui jouent un rôle complémentaire de l'imagination, l'idéologie comme « imagination reproductrice » et l'utopie comme « imagination productrice ». Chacun des trois niveaux sur lesquels elles reposent se répondent et se correspondent naturellement : quand l'idéologie, à la lumière de Karl Marx, se manifeste comme « dissimulation » ou « distorsion de la réalité », l'utopie souffre quant à elle d'une « pathologie » de la « fantasmagorie » ; quand la première est « légitimation » d'un pouvoir en place, l'autre offre « l'alternative » à ce pouvoir ; enfin, la fonction fondamentale « d'intégration » de l'idéologie (concept emprunté à Clifford Geertz) et de préservation de l'identité individuelle et collective est contrebalancée par « l'exploration du possible » utopique, qui est aussi par essence celle aussi d'un « nulle part ».

Les *free-parties* en tant que fêtes

Voyons en premier lieu la mise en situation de la musique techno au sein des *free-parties*, le social déployé autour d'elle, ainsi que le statut des productions musicales au cœur de ces fêtes.

On a rattaché, avec raison selon moi, les *free-parties* à des « fêtes véritables »⁹. Effectivement, « rupture, consommation et communion », caractéristiques fortes de la fête, se retrouvaient clairement dans ces pratiques sociales¹⁰. Alors que Jean Duvignaud affirmait justement la perte du sens de la fête au sein de notre société industrielle malgré la conservation de l'utopie¹¹, pour un temps, la

7 Racine Etienne, 1998. « Les raves : des fêtes "bonnes à penser" » in *Paroles et Pratiques Sociales, Émergences*, 56/57, Paris, PEPS, pp. 32-44.

8 Ricoeur Paul, 1997. *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 410 p.

9 Notamment dès le premier ouvrage français consacré au sujet: Fontaine Astrid & Fontana Caroline, 1996. *Raver*, Paris, Anthropos, 112 p.

10 Petiau Anne, 1999. « Rupture, consommation, communion » in *Sociétés, Effervescence techno*, 65, Paris, De Boeck, pp. 33-40. Astrid Fontaine et Carline Fontana désignent quant à elles ces trois étapes comme « le jeu, la rupture avec le quotidien et la transgression, la transcendance » (*op. cit.*, p. 68).

11 Duvignaud Jean, 1973. *Fêtes et civilisations* suivi de *La fête aujourd'hui* (rééd. Augmentée, 1991, Arles, Actes Sud), 258 p.

free-party les a réunies à nouveau¹². Mais la fête, pour conserver de telles fonctions, se doit de rester un « moment d'exception »¹³, hors du quotidien, qui inscrit son temps propre, un temps sacré si l'on s'en réfère notamment aux approches de Roger Caillois¹⁴. On peut légitimement se demander si ces caractères prêtés à la fête ne s'annihilent pas dès lors qu'on sait qu'aujourd'hui le public des *teufeurs* peut se rendre tous les week-ends en *free-party*. Le caractère exceptionnel a complètement déserté la place, hormis pour les nouveaux arrivants et pour les participants moins actifs. Mais même pour ces derniers, pouvoir choisir parmi un panel impressionnant de soirées organisées celles qu'ils fréquenteront ôte aussi le caractère d'exception de ces événements. On peut légitimement penser à une dégénérescence de ces fêtes, pourtant décrites il y a peu au contraire comme un retour fort de ces événements sociaux au cœur de notre civilisation. Daniel Mandon a une phrase qui s'applique tout à fait au contexte si on choisit de la réduire à la période plus brève de l'histoire des *free-parties* : « La modernité a produit une désacralisation de la fête qui a progressivement permis son intégration actuelle à la vie quotidienne » et a opéré une « dégradation du festif au spectaculaire »¹⁵. La rupture que se doit d'être une fête n'est plus, et rejoint bien plus le temps du loisir qui est aussi celui du travail et du quotidien. On pourrait presque caricaturer en disant que certaines personnes vont aujourd'hui pointer en *free-party* en fin de semaine comme on pointe à l'usine quotidiennement. Dans le milieu des habitués à ces fêtes, il est en effet de bon ton de se montrer dans tel événement jugé plus important qu'un autre, d'échanger des propos sur des fêtes plus anciennes etc.¹⁶ C'est alors l'alternative du pouvoir, ou de la société, mise en place par l'utopie qui se transforme en légitimation idéologique. Une récente émission télévisée présentait des membres d'un *sound-system* connu (les Corrosives) affirmant que leurs fêtes n'étaient que des espaces temporels qui permettaient de « reprendre le boulot après » plus sereinement, des espaces où lâcher du lest. Ils allaient même jusqu'à affirmer que le pouvoir les laissait de plus en plus tranquilles parce que les gens réintègrent le rang plus facilement par la suite. Si ce type de réaction est assez singulier (quoique j'aie pu le relever de

12 Sur ce sujet, on pourra se référer à des travaux plus anciens dont <http://www.labart.univ-paris8.fr/cien/conferences/Kosmicki.htm> (partie III); 2001 à paraître : « La musique techno : une relecture utopique de l'urbanité » in *Acts of the 7th Doctoral and Postdoctoral Seminar on Semiotics of Music*, 1999 Bloomington, Indiana, U.S.A. : Indiana University Press ; Imatra, Finland, Imatra International Semiotics Institute et 2001, à paraître : « Une interprétation de la signification par la techno : la relecture utopique d'une société par la musique » in *Actes du 6^e Congrès International de Signification Musicale*, 1998

13 Mandon Daniel, 1990. « La fête, indicateur de rupture » in *Culture et changement social. Approche anthropologique*, Lyon, Chronique sociale, pp. 147-173.

14 Caillois Roger, 1950, *L'homme et le sacré* (rééd. 1994), Paris, Hachette, 534 p.

15 Mandon Daniel, 1990, *op. cit.*, p. 163-164.

16 On trouvera une description très précise de ces pratiques sociales dans Queudrus Sandy, 2000. *Un maquis techno. Modes d'engagement et pratiques sociales dans la free-party*, Paris, Mélanie Sèteun, 120 p.

nombreuses fois parmi d'autres personnes dont des membres du public), il s'agit là d'une parfaite définition du loisir, loisir qui s'inscrit dans le temps du travail et n'établit pas de réelle rupture, de nouvelle temporalité comme le fait la fête, qui possède son temps propre.

Si on se penche sur les productions musicales, on s'aperçoit qu'il existe pourtant un certain jeu avec les valeurs caractéristiques de ce qu'on nomme *société de consommation et de loisirs*, un jeu basé sur une forme d'exorcisme, de sacrifice de valeurs communes sur l'autel de la *free-party*. En effet, il faut noter la ressemblance forte des productions techno avec des produits de consommation (principalement au travers de la perte d'un statut d'œuvre au profit de celui de production, à durée de vie courte, avec une constante volonté de nouveauté). Cependant, on trahit cette idéologie par la perte de la notion de *propriété* et de *marque* dont on se joue abondamment, notamment par la technique du mixage et par l'appropriation qu'on retrouve dans le geste des Djs, dans les techniques de *sampling*, et aussi par l'anonymat des productions. Mais cet anonymat lui-même tend à s'amoindrir. Les gens connaissent de mieux en mieux les productions d'un artiste ou d'un label, et reconnaissent les disques qui passent. L'utopie cède peu à peu du terrain à l'idéologie. On tend à traverser la mince frontière qui existe entre exorcisme railleur et célébration, légitimation. La consommation est partout en *free party*. Cependant, elle ne résonne plus comme une ironie, ou comme un véritable sacrifice, mais de plus en plus comme une référence directe (non détournée) à l'idéologie dominante du loisir. Il semblerait que la consommation à des fins festives que véhiculait ces fêtes soit de nouveau revenue à une consommation à des fins de loisir.

La techno, temporalité, éléments constitutifs : entre humain et mécanique

Musicalement, pourtant, les caractères utopiques que j'ai plusieurs fois décrits¹⁷ se sont apparemment maintenus, mais c'est ici que le social sous-jacent les a affaiblis. Dans les deux parties qui vont suivre, nous irons du musical au social.

En premier lieu, le fameux beat, « boum-boum » unificateur des *teufeurs*, des styles de techno, mais aussi des détracteurs qui y trouvent autant de déplaisir que les amateurs y trouvent du plaisir, est une double métaphore, celle du cœur humain, mais aussi celle de la rythmique mécanique la plus implacable. Mais ce temps mécanique, industriel, personnalisé par la musique, qui se réfère à la machine omnipotente, celle dont le spectre est issu de la dernière révolution industrielle du XIX^e siècle, est lui-même raillé, détourné, affaibli¹⁸. On le rend élastique

17 Voir note 12.

18 On pourrait rapprocher cela des propos de l'historien Sylvain Desmilles, qui parle d'un « deuil du monde industriel » permettant « le passage de la société industrielle à la société technologique » : « La vague aléatoire de la musique techno » in *Le Monde Diplomatique*, février 1999, p. 28.

(temps de la matière sonore en évolution qui se superpose à la rythmique mécanique), on y provoque des ruptures, des étirements, des condensations, des ralentissements, des accélérations... On expérimente en jeu, tant du côté du danseur que de celui du musicien, le bug de la machine, son « plantage », dans un principe ludique si caractéristique de la fête, parfois même de façon réelle, non symbolique (lorsque les créateurs sont dépassés par leurs instruments, lorsque le son se coupe etc.). On apporte une dimension humaine à l'inhumain, renforcée notamment par cette ambivalence homme/machine forte dans la techno des *free-parties* (voix « mécanisées », machines « humanisées » etc.). C'est encore d'une idéologie que la techno se raille, celle de la science et de la technologie, relevée très justement par le sociologue Jürgen Habermas¹⁹, qui pointe le fait que la technicisation, l'urbanisation de la vie, les échanges et les communications se manifestent à des fins de domination, à travers son concept de « rationalisation par rapport à une fin ». La techno reprend ici les outils de la domination à son compte pour les détourner et pour les ridiculiser. Il y a encore dans ce phénomène un aspect d'exorcisme : les danseurs, souvent sous l'influence de drogues, acceptent plus volontiers de se laisser prendre par la machine, de s'y noyer, de se soumettre à ses caprices, phénomène renforcé justement par cette humanisation de la machine qui leur est présentée.

Or, le social qui entoure cette musique tend à ne plus confirmer cet aspect utopique. Une des grandes marques de la *rave* est sa correspondance forte avec la fin d'un type de mise en situation de la musique et du spectacle vivant issue du XVII^e siècle et symbolisée par l'apparition de la scène « à l'italienne », qui sépare le public du spectacle pour qu'il se projette dans la fiction par sa propre volonté. Ce fossé public/fiction est artificiellement renforcé par un détail architectural de conception des lieux de spectacles (salles de théâtre et d'opéra) : la fosse d'orchestre. Avec la *rave* et les fêtes techno, on a assisté à un amenuisement considérable de cette séparation : le public se trouve au cœur de l'action, au sein du spectacle, auquel il participe par sa propre présence. Ce renversement considérable était déjà en cours dans les différents *happenings* des années 60, mais n'a jamais été aussi fortement vécu dans une culture populaire récente qu'avec la techno. La tendance s'est même affirmée par une volonté de supprimer le filtre humain dans le rapport du public à la musique : en effet, les artistes sont la plupart du temps cachés, ou au milieu du public, voire derrière lui, sans artifice de mise en scène. On parle aussi à ce sujet d'absence de « starification » propre à la techno. Mais cette tendance s'est renversée à nouveau, car le public habitué des *free-parties* connaît bien aujourd'hui les programmations musicales des soirées, il les choisit en fonction des artistes et des *sound-systems* qui sont annoncés. Lors d'un *teknival*, il est étonnant de voir, au cœur de ce que le néophyte pourrait interpréter comme un véritable chaos, les regroupements de population importants et soudains autour d'un son parce que tel artiste y joue son *live*, que

19 Habermas Jürgen, 1973, *La technique et la science comme « idéologies »*, rééd., 1996, Paris, Gallimard, 211 p.

ce soit en journée ou dans la nuit, désertant les autres espaces. Le bruit circule, on sait, et on va voir, tout cela reposant énormément sur des questions de notoriété. Ainsi, cette mise en situation qui renforçait considérablement ce caractère mi-humain mi-mécanique dont nous avons parlé plus haut, et qui renforçait ce principe de domination volontaire par la musique et la musique seule, symbolisée par ce face-à-face avec les baffles qui va parfois jusqu'à leur personnalisation (le filtre humain du musicien se devant d'être oublié), est amoindrie considérablement. On retrouve, de façon certes moins importante, le caractère « scénique » dont se démarquait considérablement la techno. Là encore, il semble que l'utopie laisse à nouveau place à l'idéologie, celle de la culture de masse qui valorise l'artiste plutôt que l'œuvre, celle du « culte du génie » issu du XIX^e siècle et de la très forte montée en importance des classes bourgeoises notamment dans le domaine des arts.

La construction musicale techno

La construction musicale de la techno se base sur des superpositions et des désempliments successifs de différentes pistes ou bandes, généralement elles-mêmes en évolution. S'il est vrai que le beat reste tout de même l'élément le plus important car celui qui caractérise le mieux ce courant musical par rapport à d'autres, mais surtout qui provoque le plus de climax par son apparition ou sa disparition, par son dédoublement rythmique ou par tout autre traitement, il n'empêche que, par cette construction, on se débarrasse complètement de la forme mélodie-accompagnement mise en place depuis le XVII^e siècle dans la musique baroque symbolisée par l'apparition de la basse continue, phénomène qui mettait en place une forte hiérarchisation des voix au profit de la voix supérieure, et qui s'est grandement amplifié au XVIII^e siècle (j'encourage évidemment le lecteur à ne pas voir un simple hasard dans la coïncidence de dates avec l'apparition de la « scène à l'italienne »). Le sociologue Philip Tagg observe cette disparition en signalant avec justesse le fait que cette forme mélodie-accompagnement est apparue et s'est renforcée avec la montée des classes bourgeoises, concrétisée de façon forte à la fin du XVIII^e siècle²⁰. En effet, cette nouvelle structuration musicale mettait fin à plusieurs siècles de polyphonies dans lesquelles toutes les voix se construisaient l'une en fonction de l'autre, mais pas au profit l'une de l'autre. Il est très significatif de noter que la fugue, dernier grand représentant de cet art polyphonique, s'éteint quasiment à quelques rares exceptions près avec Jean-Sébastien Bach en 1750. Cette construction à importance égale des bandes va de pair avec un esprit utopique des *ravers* prônant des valeurs telles que la solidarité, l'unité dans la différence, l'égalité de tous dans la fête, la liberté de chacun de participer, sans barrière sociale ni financière. On relève systématiquement à chaque *teuf* l'expression : « solidarité entre *teufeurs* »,

20 Tagg Philip, 1994, « From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground » in *Popular Music*, 13/2, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 209-222.

d'ailleurs de plus en plus souvent employée d'une façon négative, justement face à son absence. Cette expression semble aujourd'hui finalement largement galvaudée tant les rapports reposent sur une grande méfiance envers l'autre, du fait notamment d'un climat beaucoup moins pacifique dans les *teufs* qu'il y a encore cinq ans, et d'une véritable logique d'exploitation de l'autre qui transparait. Justement par une justification sur le motif de la solidarité, on « gratte », on quémande, tout et n'importe quoi (cigarette, shit, alcool, eau, essence, briquet etc.), de façon continue, l'autre est toujours sollicité, mais uniquement pour deux choses : un don ou un achat. De plus, cette utopie d'égalité est complètement balayée par des rôles sociaux très établis au sein des fêtes, aux définitions endogènes fortes (pourtant pas si facilement reconnaissables de l'extérieur) que Sandy Queudrus a clairement exposés : les véritables *teufeurs*, les « touristes », les « racailles »²¹. Ces derniers, souvent issus des populations des cités, des « quartiers », sont évités comme des pestiférés dans les *teufs*, montrés du doigt, aux antipodes de ce *melting-pot* techno revendiqué de liberté et d'égalité. Evidemment s'ensuit une grande rivalité, souvent ponctuée de moments de violence. Les « touristes », quant à eux, catégorie que j'estime moins saillante pour ma part, sont raillés par les habitués, tout autant montrés du doigt. La réalité des rapports sociaux au sein des *free-parties*, si elle fut pour un temps compatible avec l'utopie revendiquée qui transparait notamment dans la construction musicale, mais aussi dans les propos des *teufeurs*, est aujourd'hui largement en désaccord avec cette dernière. Il est particulièrement décevant pour qui a connu ces fêtes il y a quelques années de constater l'insertion forte de notions de groupes différenciés basés eux-mêmes sur des questions identitaires (comprendre et assimiler les codes communs ou non²²), et de rivalités, de hiérarchie entre ces groupes. Plus encore, il est gênant de voir depuis six ans une assimilation de plus en plus forte des individus agressifs, violents, « indésirables » à des populations issues des quartiers difficiles (discrimination fondée sur une conscience de couches sociales), voire même à des « blacks » ou des « beurs » (discrimination raciale plus insidieuse et tout autant inacceptable). La violence entraîne la violence, et il est légitime de se demander si ce n'est pas un refus d'intégration à la base qui a provoqué une séparation si forte entre le groupe des *teufeurs* et le groupe des « racailles », séparation consciemment entretenue par la suite. L'utopie, là encore, a cédé la place à l'idéologie en ce sens qu'on retrouve en miroir les séparations de groupes qu'on observe dans la société. La *free-party*, alors que la fête repose normalement beaucoup sur le principe du masque, sur l'inversion des rôles (on trouvait fréquemment des déguisements dans les premières *raves*), imite tristement les modèles sociaux habituels, semble même les légitimer : on entend fréquemment les *teufeurs* expliquer la dégradation des *free-parties*, phénomène dont ils sont conscients, par l'arrivée de ce public de « racailles », qui semble personnifier tous

21 Queudrus Sandy, 2000, *op. cit.*, 120 p.

22 J'invite vivement le lecteur à se plonger dans l'ouvrage de Sandy Queudrus *ibidem*, pour comprendre ce point.

les malheurs rencontrés dans ce type de fête avec la police et les forces répressives (vols, ambiance, bagarres, etc.).

Une utopie amoindrie au profit de l'idéologie

Il semble donc que tous les caractères utopiques forts constitutifs de ce mouvement à la base se soient considérablement amoindris avec l'évolution des fêtes et l'habitation du public. On peut relever ici la thèse de Ricœur qui précise que toute utopie souffre d'une « pathologie », celle de la « fantasmagorie ». Toutefois, si on se reporte à cette idée célèbre qui veut que lorsqu'une utopie s'institutionnalise, se met en place, elle devient une idéologie, on peut alors tout aussi bien retrouver la pathologie de cette dernière, la « distorsion de la réalité » qui fait qu'on marche la tête en bas, comme à l'image de la *camerata obscura* utilisée en photographie dont parle Marx. Les participants qui accrochent encore à ce type d'événement seraient alors leurrés, trompés, se croyant au cœur de l'*underground* (valeur très forte chez les *teufeurs*, fondamentale à leur autodéfinition, mais dont on ne saurait donner de définition objective), au cœur d'une utopie reposant sur la solidarité, la liberté, la gratuité (ou le système du *truc*), et se retrouvant finalement dans un schéma social extrêmement codifié et réglé, simplement parallèle à notre société, une micro-culture désertée par l'utopie, mais la revendiquant pleinement comme fossile de valeurs passées. Ce qui semble le plus choquer au terme de ce cheminement, c'est la perte d'une cohérence entre sens musical et sens social, cohérence qui, pour un moment, avait semblé opérer parfaitement. La fête, même si certaines de ses étapes peuvent sembler absurdes (et notamment le thème du sacrifice et du don de soi, thème qui reste encore d'actualité au sein des *free-parties*), se doit de posséder pourtant une grande cohérence. Il semble que nous ne soyons plus face à une situation de « fête véritable ». La *free-party* est aujourd'hui un univers très dur, plus dur encore pour qui n'en connaît pas les codes. Les ingrédients en sont pourtant restés les mêmes : plaisir, jeu, drogues, musique, danse, transe etc. Mais l'évolution leur a ôté ce mystère et cette magie propre à toute fête dont parle si bien Jean Duvignaud.

Astrid Fontaine et Caroline Fontana, dès 1996²³, stigmatisaient cette dégradation des fêtes techno. Etienne Racine, quant à lui, affirmait en 1998 que ce type d'idée, celle d'un « âge d'or hypothétique de la *rave* », dépendait d'une évolution du rapport individuel à la *rave*, affirmant que ce type de pensée relevait « au moins autant d'un changement d'identité de l'individu que d'un changement des fêtes en elles-mêmes »²⁴. C'est alors l'idée du fameux rite de passage à l'âge adulte dont parlent nombre de sociologues et notamment Gaëlle Bombereau,

23 Fontaine Astrid & Fontana Caroline, *ibidem*.

24 Racine Etienne, 1998, *op. cit.*, p. 38.

dans les colonnes de cette même revue²⁵. Mais je crois par la propre expérience que j'en ai que le phénomène se meurt peu à peu, plus que je ne vieillis moi-même. Comme le précise Maffesoli, le courant qu'on retrouvait dans les raves, et que j'ai décrit comme une utopie, est profond²⁶. C'est la métaphore de la tribu, qui « marque le retour de l'émotionnel, de l'affectuel dans la vie sociale, qui renvoie à autre chose que le rationnel. C'est le retour de Dionysos. » Parlant de la canalisation du mouvement par le pouvoir, il ajoute que « détourné, le mouvement ira ailleurs et empruntera des chemins de traverse. » On peut, je pense, appliquer cette idée au détournement idéologique actuel du mouvement. Un ailleurs se prépare, une nouvelle « micro-utopie » (pour employer une terminologie maffesolienne).

Dans son ouvrage *La passion musicale*, Antoine Hennion réalise une observation participante d'un concert de rock, à l'issue de laquelle il se considérera lui-même comme un « ancien combattant ». Il a ce mot convaincant :

« Il n'y a rien que ce que les participants y mettent, dit l'ethnologue distancé – il ne fait qu'habiller avec des hypothèses savantes le discours de l'incroyant, aussi vieux que la croyance elle-même. Il y a présence réelle, affirme maintenant l'ethnologue moderne, devenu "participant". D'un côté le coup monté, de l'autre la foi, hors de portée de toute raison. Comment sortir du Grand Partage de la croyance ? Peut-être en restant sur le fil. (...) Ni croire, ni douter ; ni participer, ni critiquer. »²⁷

C'est, je l'espère, plus sur ce fil-là, véritable *Graal* inaccessible des sciences sociales, que se situent les idées que je viens de développer plutôt que sur le fil de mon propre « passage à l'âge adulte ».

25 « En ne cessant de vouloir y retourner, les participants affinent leur socialisation et leur entrée dans la vie adulte. En quittant définitivement cette festivité, outre l'apprentissage du non, savoir dire non tout simplement, les participants renoncent à l'idéal, aux plaisirs immédiats sans frustration. À même de s'engager dans la réalité sociétale sans protection, ni filet, ils s'agrègent peu à peu à un monde civilisationnel. » 1999, « Traverser le miroir pour composer la vie » in *Sociétés Effervescence techno*, n° 65, *op. cit.*, pp. 30-31.

26 Rouard Danielle, et Maffesoli Michel, 1998. « Cette effervescence va contaminer l'ensemble du corps social » in *Le Monde*, 14 janvier 1998, Paris, Le Monde, p. 10.

27 Hennion, Antoine, 1993, *op. cit.*, pp. 321-322.