



**HAL**  
open science

## Regards sur les free-parties

Jessika Léocard

► **To cite this version:**

Jessika Léocard. Regards sur les free-parties. Oxymoron, 2012, Art, Science et Psychanalyse, 4. hal-03651271

**HAL Id: hal-03651271**

**<https://hal.science/hal-03651271v1>**

Submitted on 25 Apr 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Regards sur les free-parties

Évolution, spécificités et analyse d'un dispositif festif marginal et marginalisé

Jessika Léocard

Jessika Léocard est titulaire d'un master de recherche en psychologie clinique. Elle suit actuellement une formation en expertise mentale des agresseurs à l'Institut des Hautes Etudes en Expertise Criminologique (Paris). Elle s'intéresse pour son projet de thèse aux contre-cultures et aux relations entre musique, toxicomanie et psychanalyse.

*leocard.jessika@gmail.com*

Qui ne connaît pas les free-parties ? Leurs rythmes à tombeau ouvert, parfois obsédants, énervants, parfois distrayants, attrayants... La techno est considérée comme une musique postmoderne et tend au fur et à mesure du temps à devenir une mode, recyclée, récupérée par les discothèques et les soirées électroniques. En marge, les free-parties continuent d'alimenter quelques débats médiatiques, réticentes à se laisser envahir par le « culturellement correct » et l'inauthenticité des super-fêtes. Après avoir évoqué l'origine de la techno, nous tenterons de mettre en lumière le mécanisme en jeu dans le free-party, et nous nous emploierons à décrypter ce dispositif festif underground qui nous paraît mobiliser une dimension imaginaire liée à l'absence de star-system et à la disparition de l'espace scénique. Au sein de cet espace Autre, une écoute sensitive de la musique est convoquée ainsi que l'expérience d'une jouissance de l'Autre qui favorise la cohésion sociale et communautaire.

techno, free-party, rapport d'horizontalité, écoute sensitive, jouissance de l'Autre, dimension imaginaire.

Perspectives on free-parties  
Evolution, specifics and analysis of a marginal and marginalized festive set-up  
Who doesn't know free-parties ? Theirs sometimes obsessives, annoying or entertaining, attractives rythms... Techno is look as a postmodern music and become a fashion industry with time, recycled, salvaged by night clubs and electronics nights. At fringe, free-parties continues to feed into discourses medias, hesitants to let go invade by the correct culturally and the inauthenticity of super-feasts. After alluded to the origin of techno, we will attempt to bring to light the mechanism into play in free-party and we will interpret this underground techno set-up while we appear to mobilize an imaginary dimension attached at lack of star-system and at the disappearance of scenic space. Inside of this Other space, is convoked as well as the Other enjoyment experience while favour social and community cohesion.

techno, free-party, relation of horizontality, sensitive listening, Other enjoyment, imaginary dimension.

« La fête se présente en effet comme une actualisation des premiers temps de l'univers, de l'Urzeit, de l'ère originelle éminemment créatrice qui a vu toutes les choses, tous les êtres, toutes les institutions se fixer dans leur forme traditionnelle et définitive ».

R. Caillois (1950) *L'homme et le sacré*<sup>1</sup>.

Nous connaissons la musique traditionnelle, la musique classique, la variété française et internationale, le blues, le rock, la pop, le rap... Nous connaissons tous ces courants musicaux plus ou moins médiatisés, étiquetés, catégorisés et commercialisés. Leurs dispositifs festifs contrôlés, bien huilés, leurs festivals agencés, barricadés, ordonnés ; ça aussi nous connaissons. Il y eut parfois des dérives, des désordres, mais tout compte fait la culture dominante s'en sorti brillamment pour condenser et encadrer les mouvements les plus récalcitrants. Cela dit, ces dernières décennies ont engendré une contre-culture<sup>2</sup>, balbutiante à ses débuts, que nous désignons par les termes de « mouvement technoïde ». Nous connaissons les soirées électroniques et les raves, nous connaissons les discothèques technos, pourtant ce que nous nous destinons à analyser dans ce travail – bien qu'il y ait accointance musicale – diverge, diffère, de la culture techno médiatique, médiatisée et commerciale. En ce sens, notre emploi du concept de « contre-culture » n'est pas fortuit pour évoquer les « free-parties ». Selon Andy Bennett (2012), la contre-culture désigne « des idées, des pratiques et des croyances contre-hégémoniques. [Le terme est couramment utilisé] pour distinguer des valeurs considérées comme dominantes [...], des systèmes de valeurs alternatifs qui, tout en étant le fait d'une minorité, sont agencés dans une pluralité de formes culturelles »<sup>3</sup>. Toujours la culture dominante enfante de sa contrepartie marginale, underground<sup>4</sup>, qui dénonce parfois mais s'affranchit toujours des codes établis. Les free-parties, dont l'élan musical est avant-tout multiple<sup>5</sup>, vont révolutionner les possibilités festives (et sonores!) grâce à une absence totale de contraintes dues à l'espace, au temps, à l'argent... Elles prouvent en quelque sorte « l'existence d'une communauté alternative dont les hippies pensaient qu'elle pourrait être vécue et concrétisée grâce à la musique elle-même » (Bennett, 2012)<sup>6</sup>. Soit, des valeurs alternatives idéologiques

---

<sup>1</sup>R. Caillois (1950), *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, p.130.

<sup>2</sup>« Contre-culture » ou « subculture » cela revient au même puisque les termes sont synonymes. C'est à l'aube des sixties et du mouvement hippie que ce concept fut initialement employé.

<sup>3</sup>Bennett, A. « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume !*, 9;1/2012, p.19-31.

<sup>4</sup>Lors d'une communication au colloque « Where do we go from Here ? » du *Philadelphia Museum of College of Art* du 20 Mars 1962, Marcel Duchamp utilisa pour la première fois ce concept d'*underground* pour conclure sa communication. En voici l'essentiel : « In conclusion, I hope that this mediocrity, conditioned by too many factors foreign to art per se, will this time bring a revolution on the ascetic level, of which the general public will be not even be aware and which only a few initiates will develop on the fringe of a world blinded by economics fireworks. The great artist of tomorrow will go *underground* » (souligné par nous-même). L'entièreté de la communication est référencée dans le catalogue de Gough-Cooper, J. et Caumont, J. (1993), *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968*, Bompiani.

<sup>5</sup>Nous parlons communément de musique techno bien que ce concept ne soit qu'une catégorie embrassant une infinité de styles et de rythmes différents. Pêle-mêle, la techno peut désigner : la house, l'acid-house, la hard-tek, la drum 'n bass, le break-beat, la tribe, le hard-core, le speed-core, le def-core, la trance, la fusion, l'indus, l'électro...

<sup>6</sup>*Ibid.*

et sociopolitiques plus ou moins implicites sous-tendent le mouvement technoïde lorsqu'il est circonscrit au sein des free-parties, néanmoins, nous retrouvons aussi un amour indéfectible du son et de la "création technoïde", la musique techno est portée aux nues. Ces nombreuses particularités interdépendantes concourent à ce que les free-parties soient ce qu'elles sont tout en leur accordant une indéniable valeur de « contre-culture ». Il ne va sans dire que c'est le caractère marginal des free-parties qui a principalement motivé notre intérêt. Comment pourrions-nous les penser ? Qu'est-ce qui appelle des jeunes et des moins jeunes à parcourir les routes, à traverser les frontières, pour trouver plaisir à écouter une musique qui n'en finit pas ? Le rythme scandé, les corps exsudant, le souffle court et les jambes en déshonneur... Les free-parties, un dispositif festif marginal et marginalisé, mais un dispositif tout de même dont la clameur rythmique continue de résonner à travers "nos" campagnes, qui appelle, appelle encore et continuera d'appeler ceux qui entendent son appel.

Essayons juste d'y voir un peu plus clair.

*« J'avais trop l'impression de pénétrer dans un truc secret, c'est ça qui fait kiffer aussi : on appelle, on ne sait pas ou c'est ni avec qui »<sup>7</sup>.*  
Defflo, des Defcore (39 ans)

---

<sup>7</sup>Extrait d'un entretien réalisé par Kosmicki, G. (2010), *Free-parties*, Géménos, Le mot et le reste, p.83. Toutes les autres sources évoquant Kosmicki se référeront à ce livre.

## Quelques repères temporels : Des origines idéologiques à l'effusion participative technoïde

*« Pouah ! Sortons vite, car je ne puis guère réprimer trop longtemps mon désir fou de créer enfin une véritable réalité musicale en distribuant à droite et à gauche de belles gifles sonores, enjambant et culbutant violons, pianos, contrebasses et orgues gémissantes ! Sortons ! »<sup>8</sup>*

Luigi Russolo

À Milan, le 11 Mars 1913 exactement, paraît *L'arte dei rumori* (l'art des bruits), un manifeste futuriste pensé par Luigi Russolo. Dans ce manifeste d'une innovation peu coutumière Russolo déclara : « C'est pourquoi, plus téméraire que le plus téméraire des musiciens de profession [...], j'ai conçu la rénovation de la musique par *L'art des Bruits* »<sup>9</sup>. Luigi prône alors l'advenue d'une nouveauté esthétique musicale qui s'oppose crûment aux codes musicaux de l'époque. Notamment, il écrit : « le musicien peut revendiquer tous les bruits comme formes d'expressions matérielles, et non-pas seulement les vocalises, assimilées à un idéalisme aristocratique »<sup>10</sup>. Russolo délaisse alors les instruments de musique pour utiliser divers bruits de la vie quotidienne desquels du rythme, des multiples tonalités, des hauteurs graves et aigües seront extraites et reformulées, réarrangées à l'aide des *Intonarumori*<sup>11</sup>. L'idée générale suppose que chaque bruit, a priori non-musical, détient des spécificités rythmiques, des tons particuliers, pouvant honorablement devenir des compositions musicales à part entière. C'est donc en 1913 que la techno naquit, alors surnommée le « bruitisme », toujours considérée de nos jours comme « le phénomène musical le plus révolutionnaire [...] du XXème siècle »<sup>12</sup>.

*« C'est la technologie, man ! [...] C'est pour ça que ça s'appelle la techno. Tu vois bien qu'aujourd'hui on est à fond dans les ordinateurs. La techno c'est vraiment prendre son tournevis, construire des caissons, apprendre à savoir comment marche le son, se donner du mal, aller voir à l'intérieur, étudier, ça a déclenché tout un tas de choses ! »*  
Josy des Sound Conspiracy, 50 ans [Kosmicki, p.68].

---

<sup>8</sup>Russolo, L. (1913), *L'art des bruits*, Allia, 2003. Ce manifeste d'une quarantaine de pages est composé de plusieurs textes.

<sup>9</sup>Lettre ouverte de Luigi Russolo du 11 Mars 1913 (Milan) destinée à ses amis musiciens futuristes et à Francesco Balilla Pratella – l'une des premières figures du *futurisme* - pour introduire son manifeste. La phrase citée conclut la lettre.

<sup>10</sup>Cité par Mabilon-Bonfils, B. (2004), *La fête techno*, Paris, Autrement, p. 13.

<sup>11</sup>Les *Intonarumori* sont les premières machines électroniques construites par Luigi Russolo. *Intonarumori* signifie « joueur de bruits ».

<sup>12</sup>Vives, J-M. et Cabassut, J. « Toxicomanie 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

En 1950, John Cage (qui portera hommage à Russolo) va largement contribuer à l'évolution de la musique techno. Ces créations tout aussi innovantes vont transformer le bruitisme "brut" du début du siècle en musique répétitive. Les actes compositionnels vont se réduire au profit d'une répétition d'un ou deux sons qui vont se chevaucher et revenir en boucle. En ce sens, John Cage est souvent considéré comme le pionnier de ce que l'on nommera – deux décennies plus tard – la musique minimaliste<sup>13</sup>. Ses créations inventives furent directement inspirées par le bouddhisme zen des années 40, auquel Cage portera un intérêt marqué. Il utilisera les principes de cette philosophie orientale pour les appliquer et les transposer en de nouveaux fondements musicaux. La binarité sonore de la musique répétitive produit des effets psychoacoustiques qui engendrent, eux, des états hypnotiques, spécificités que l'on retrouvera dans la musique techno postmoderne.

C'est au cours des années 60 que la musique minimaliste sera consacrée grâce aux compositions de Steve Reich, John Adams, Mickael Nyman (à qui l'on devra les termes de « musique minimaliste »<sup>14</sup> en 1974), et surtout de Terry Riley. Ce dernier était un adepte de la « Tape Music » dont le procédé consistait à manipuler des bandes magnétiques pour donner naissance à de nouveaux sons répétitifs. La musique minimaliste, tout en combinant des éléments sonores simples et complexes, effectue un véritable mélange des genres mélodiques, tout d'abord, et musicaux ensuite, construction binaire que l'on retrouvera également dans la musique techno postmoderne.

Il faut laisser courir encore deux décennies avant de voir apparaître les disc-jockeys (djs) qui amènent dans leur sillage une nouvelle technique musicale<sup>15</sup> : la fusion des genres par mixage et calage de divers morceaux musicaux à l'aide de double ou triple platines de mixage, des sons uniquement synthétiques et des samples<sup>16</sup> sont alors favorisés. La musique minimaliste ainsi réaménagée donne naissance à deux nouveaux genres de techno : la house music et le garage. La fin des années 80 sera marquée par l'exportation de la house music vers l'Europe. En premier lieu, elle émergera dans différents clubs anglais et sera renommée et réadaptée aux attentes britanniques par l'ajout de multiples sons aigus, acides à l'oreille : la house music devient l'acid house. Le continent anglais est alors en totale effervescence, les Warehouses et Acid-house<sup>17</sup> éclosent partout tels des bourgeons trop mûrs. Le mouvement techno continue sa progression, les ancêtres des raves et des free-parties prolifèrent mais s'appellent alors des acids-parties. À cette époque, le gouvernement de Margaret Thatcher devient l'acteur d'une très forte répression :

---

<sup>13</sup>Pour l'écriture de cet article, nous avons préféré ne retenir que les points cruciaux relatifs à l'origine de la techno, principaux fondements du mouvement technoïde postmoderne. Néanmoins, notre recherche nous a permis de remonter jusqu'en 1893, date de la sortie de « *Vexations* » d'Érik Satie qui est, en fait, le premier morceau musical construit sous la forme répétitive et minimaliste. D'ailleurs, nous précisons aussi que les « *Gymnopédies* » de Satie sont largement reprises et échantillonnées dans bon nombre de free-parties.

<sup>14</sup>Cette appellation fût empruntée au *Minimal Art* qui fût très actif à l'époque, aux États-Unis.

<sup>15</sup>L'ancienne technique consistait à enchaîner, les uns après les autres, différents morceaux musicaux sans les *caler* ensemble pour les fusionner. Cette ancienne technique est toujours pratiquée dans les discothèques mais proscrite dans les free-parties.

<sup>16</sup>Le *sample* (anglais) désigne un échantillon de musique extrait de sa composition d'origine qui va être réutilisé par le dj/musicien pour servir une toute nouvelle production musicale.

<sup>17</sup>Anciens *clubs* ou « maisons » de musique (« Warehouse » signifie « entrepôt »).

une nouvelle loi est votée, obligeant tous les clubs à fermer avant deux heures du matin. L'effervescence première se voit limitée et se retrouve confrontée à l'interdiction. Au lieu d'en pâtir, les premières fêtes technoïdes trouvent un compromis : elles se libèrent du carcan gouvernemental et se déploient dans la marginalité.

Les free-parties, fêtes sauvages et libertaires, sont donc une réponse à la gouvernance britannique et à la répression des espaces festifs. Elles se répandront dans le reste de l'Europe et en France vers la fin des années 80' (1988-1989) grâce à l'expatriement d'un des tout premier sound-system britannique : les Spiral Tribe<sup>18</sup>. Plus précisément, c'est en septembre 1992 qu'ils vont conquérir la France, le premier teknival<sup>19</sup> aura lieu à Beauvais en 1993. Avec les Spiral Tribe « les activités de production, d'édition et de diffusion se développent en grande partie hors des circuits institués »<sup>20</sup>. Comme nous l'exprime si bien Seb (40 ans) des Spiral Tribe : « [...] l'esprit du label, c'est "sans nom et sans visage" » [Kosmicki, p.57]. Les Spiral tribe, premiers instigateurs des free-parties, uniront également l'univers techno à celui des voyageurs<sup>21</sup>. Une contre-culture internationale est ainsi née.

## Raves et free-parties : un hiatus infranchissable

Qui pense contre-culture pense souvent mouvement culturel réactionnaire, dont un exemple flagrant est celui du mouvement punk des années 70' en réaction au mouvement hippie des sixties. Nous aurions dû penser que le dispositif des free-parties s'inscrivaient dans une attitude semblable face à l'augmentation des raves et leurs dérives commerciales. Nos repères temporels ont principalement servis à tordre le cou à cette idée facile et commune tout en donnant une certaine valeur historico-musicale à notre travail. Cependant, nous ne pouvons nous employer à décrypter le dispositif des free-parties et à en donner une proposition analytique sans évoquer les grandes distinctions qui les éloignent définitivement de l'appareil des raves, ces odes à la fête, à l'éclate, qui travaillent les corps, l'opulence, mais aussi les apparences et l'individualité. La free-party est une contre-culture mais c'est aussi une « aventure globale »<sup>22</sup> au sens où « l'esprit libertaire de la free-party veut que de nombreuses voies possibles et de multiples idées y cohabitent »<sup>23</sup>. En d'autres termes, il n'y a pas une idéologie commune à tous mais un foisonnement d'idées alternatives qui donne au dispositif technoïde une couleur rare et typique et qui

---

<sup>18</sup>Nous ne pouvons évidemment pas rédiger toute l'histoire des *Spiral Tribe*, bien malheureusement devrions-nous dire, car leur origine serait particulièrement instructive pour la suite de notre article... Néanmoins, il ne se passe pas une seule free-party sans que les membres des *Spiral Tribe* ne soient évoqués. Ils sont véritablement les pionniers des free-parties telles que nous les connaissons aujourd'hui.

<sup>19</sup>Un *teknival* (provient d'une déclinaison du terme "festival") est une grande free-party qui rassemble de nombreux sound-systems aux styles différents et des milliers de personnes sur plusieurs jours. L'un des *teknivals* les plus « médiatisés » eut lieu au Col de Larche en 2002, à la frontière franco-italienne.

<sup>20</sup>Mabilon-Bonfils, *ibid.* p.32

<sup>21</sup>Artistes nomades, autonomes, libres, qui parcourent les routes à bord de leur camion aménagé et participent à la plupart des free-parties et des *teknivals*. Ils sont issus du mouvement *beatniks*, apparus dans les années 60' à l'aube du mouvement hippie.

<sup>22</sup>Expression utilisée par Kosmicki, p.8.

<sup>23</sup>*Ibid.*

dessine des espaces festifs tout aussi singuliers. Les free-parties se tissent en réseau, elles sont désinstitutionnalisantes, elles désorganisent pour organiser autrement, elles portent en elles les germes d'un « nouveau contrat social multilatéral »<sup>24</sup> tout en portant aux nues un renouveau créatif et musical. « Tekno »<sup>25</sup>, « liberté », « autonomie » et « solidarité » sont les maîtres-mots puisqu'ils participent à la réinvention des manières du vivre-ensemble à travers les rassemblements collectifs du dispositif technoïde.

*« Tout le monde était au même niveau, dans le même bateau, et se battait pour quelque chose. L'esprit c'est cette manière de vivre, de penser, de partager, c'est hyper-généreux ».*

Ccil des Facom Unit et Sound  
Conspiracy, 39 ans [Kosmicki, p.63].

À cela, nous devons rajouter qu'une inextinguible passion de la musique techno agite le teufeur, qu'il soit actif ou passif il se doit d'être un « amoureux du son »<sup>26</sup>. En ce sens, l'apprentissage et la création de la musique techno underground est accessible à tous, à n'importe quel moment, dans le feu de la soirée, au petit matin, les platines et les vinyles passent entre des mains plus ou moins expertes. Cette particularité d'échange, de remplacement, suscite la disparition des « icônes médiatiques » ce qui nous mène alors au-devant du seul dispositif festif – à notre connaissance – au sein duquel « il n'y a pas de star-system »<sup>27</sup>. Cette abolition de la « starisation » est notamment due aux valeurs d'anonymat encouragées par les sound-systems et les djs qui sont « sans nom et sans visage ». Nous pouvons donc être témoins du hiatus infranchissable qui sépare les raves et les free-parties. Les premières sont structurées par le star-system, elles institutionnalisent, elles hiérarchisent et sont directement liées aux « dérives » commerciales et médiatiques que les secondes tentent de dénoncer avec ferveur. Le dispositif des free-parties se réclame d'une spontanéité créative à toute épreuve et d'une authenticité artistique et humaine qui nous paraissent a fortiori inexistantes dans le phénomène des raves. Cette constatation de Freud : « les foules sont également capable [...] de dévouement à l'idéal »<sup>28</sup> s'illumine dans toute sa splendeur puisque les free-parties sont avant-tout le reflet d'un monde alternatif et social, d'un monde idéal en invention. Le nombre conséquent de participants, de teufeurs, de sound-systems qui se condensent et se propagent sont très justement nommés par Mabilon-Bonfils « l'humanité technoïde »<sup>29</sup>, humanité qui œuvre pour un appareil festif marginal dont la quête, l'enjeu, est d'être à la recherche d'un ailleurs véritablement transcendant qui se construit par la musique et la fusion collective et sociale<sup>30</sup>.

---

<sup>24</sup>Mabilon-Bonfils, B. *op.cit.* p.5

<sup>25</sup>Avec les *Spiral Tribe* et l'émergence des free-parties le terme techno va se transformer en « tekno » pour mieux délimiter non-seulement le dispositif des free-parties de celui des raves, mais aussi pour imposer une distinction entre la musique techno commerciale (raves, discothèques) et la musique *tekno* underground (free-parties) telles que la *tek*, la *hard-tek*, la *tribe*...

<sup>26</sup>Vives, J-M. (2012), *La voix sur le divan*, Aubier, p.24.

<sup>27</sup>Mabilon-Bonfils, B. *op.cit.* p.32.

<sup>28</sup>Freud, S. (1921), *Psychologie des foules et analyse du moi*, Paris, Payot, 2012, p.135.

<sup>29</sup>Mabilon-Bonfils, *op.cit.* p.5.



## L'abolition du star-system : vers une communauté technoïde horizontale

Au sein de la free-party, les élans solidaires, amicaux, fraternels, structurent et consolident les relations entre sound-systems et participants. Ce mode de contact est largement facilité par l'enthousiasme de participer au mouvement et l'affection de la musique tekno, véritable « force liante »<sup>31</sup> qui soude « l'humanité technoïde » et lui octroie un caractère communautaire dont l'idéologie est « égalitariste »<sup>32</sup>. Ceci n'est pas sans rappeler le « kin » évoqué par Freud dans *Totem et tabou* (1913) lorsqu'il introduit le concept de « communauté tribale »<sup>33</sup>, à ne pas confondre avec la « communauté familiale » qui est beaucoup plus récente. Freud nous dit : « un kin est un groupe de personnes dont les vies sont liées en une seule unité physique de telle sorte que l'on peut les considérer comme des parties d'une seule vie commune » (p.135). C'est le dispositif tekno des free-parties qui amène cette « indifférenciation par identification les uns aux autres, et par évacuation de la rivalité par amour pour le même objet »<sup>34</sup>, cet objet qui n'est rien d'autre qu'un objet sonore dans le dispositif des free-parties. À cela, nous devons rajouter que la valeur communautaire privilégie carrément une forme de connexion groupale qui s'exploite, s'explore et se vérifie dans une communion dansante au cours des « nuits tambourines ». L'espace festif devenant ainsi un « espace imaginaire comparable à celui du rêve »<sup>35</sup>, où les corps sont les parties d'un corps unique, d'un corps-dansant, qui se réengendrera d'une free à l'autre par la possession sonore... qui fait parler les corps. La free-party a donc une fonction d'unification et de régénération du rapport à l'autre, aux autres, et au monde, tout en s'inscrivant du côté imaginaire.

Les modalités communautaires, les idéaux égalitaires et la destitution du star-system ainsi mis en valeur tendent vers la même direction : les free-parties sont avant-tout des fêtes qui ne se consomment pas. Nous pourrions éminemment rajouter que : « la société occidentale désenchantée dans laquelle nous vivons, parce qu'elle continue d'alimenter le culte du travail et du loisir, de la consommation et des apparences, sans se soucier nullement de la plénitude et de l'épanouissement des hommes, [...] remplace la "fête véritable" par le spectacle que l'on consomme, [et] semble avoir perdu le sens de la fête en même temps que le sens de la vie » (Duvignaud, 1977)<sup>36</sup>.

Le compositeur de musique technoïde underground occupe une place alternative au sein du dispositif. En fait, il n'y a pas un « dj » mais plusieurs étant donné que les places s'interchangent par roulement au cours de la soirée. Durant la fête, l'auditeur

---

<sup>30</sup>Et surtout : la free-party, qui est non-valable économiquement, est tout sauf un effet de mode. Les médias et la société stigmatisent et rejettent le mouvement technoïde car il ne peut être récupéré, formaté et recyclé.

<sup>31</sup>Freud, S. (1913), *Totem et tabou*, Paris, PUF, 2010, p. 165.

<sup>32</sup>Selon la définition qu'en donne Jean-Bernard Chapelier, « l'idéologie égalitariste affirme la similitude des membres entre eux, en niant les différences de sexe, de génération ». In « Liberté, égalité, fraternité » Liens fraternels à l'adolescence, *Dialogue*, 2008/1 n° 179, p. 59-74.

<sup>33</sup>*Op.cit.* p.135. La « communauté tribale » est traduite par *kinship*.

<sup>34</sup>Chapelier, J.B, *op.cit.*

<sup>35</sup>*Ibid.*

<sup>36</sup>Cité par Fontaine, A. et Fontana, C. (1996), *Raver*, Paris, Economica-Anthropos, p. 72.

peut composer à son tour sur demande tandis que son prédécesseur rejoint les autres participants sans un regard pour la place qu'il laisse ainsi vacante. En d'autres termes, le musicien « futuriste », pour reprendre le concept de Luigi Russolo, est en égalité avec celui qui écoute. L'adulation n'existe pas et la reconnaissance médiatique est proscrite, non-pas par un rejet consentant et explicite mais par le pouvoir égalitaire du dispositif qui est structuré comme tel<sup>37</sup>. Ce dynamisme alternatif – au sens propre comme au sens figuré ! - est surtout possible grâce au « rapport d'horizontalité » qu'Anne Petiau souligne : « en se tenant dans des lieux non-dédiés aux manifestations musicales, ce qui implique la disparition de l'espace scénique, [...] les free-parties rompent avec le principe de verticalité. C'est un rapport d'horizontalité entre les djs et les participants qui est instauré, tous sont au même niveau »<sup>38</sup>. Pour étoffer notre propos, nous vous faisons parvenir deux images qui illustrent à merveille la dichotomie conséquente entre raves et free-parties et qui distinguent le rapport d'horizontalité de son opposé vertical.

Tout d'abord, le rapport d'horizontalité <sup>39</sup>:



### I. San Francisco, Renegade free-party (2011)

Cette photographie nous expose très clairement le rapport d'horizontalité. Sans les machines et samplers centraux, sans les casques auditifs des membres du sound-system officiant, nous aurions un mal fou à distinguer les participants/auditeurs des compositeurs de musique car tous sont face à face, tous sont en posture d'égalité (au même niveau). Les mains se frôlent, se touchent parfois, les regards se croisent, l'un face à l'autre, l'un avec l'autre, la seule dynamique que nous remarquons est celle d'une perspective infinie d'échange et de partage due à l'absence totale d'espace scénique. De même, la disparition de la hiérarchisation profite au dynamisme intersubjectif puisque les rôles sont interchangeables en permanence. En d'autres termes, la free-party est une fête qui s'écrit par tous, pour tous, à n'importe quel moment. Les nuits de festivités ne sont jamais des histoires déjà écrites puisque ce

---

<sup>37</sup>Voici ce que nous livre Kosmicki, « *la free-party n'a pas de star, pas de gourou, pas de chef de file* [rajoutons : pas de « père »]. Elle ne devrait pas en avoir » (souligné par Kosmicki). *Op.cit.* p.8.

<sup>38</sup>In Mabilon-Bonfils, *op.cit.* p.38.

<sup>39</sup>Si nous tracions une ligne qui partirait de l'auditrice de premier plan et qui rejoindrait l'un des membres du sound-system en action, nous remarquerions une belle linéarité horizontale.

sont les participants eux-mêmes qui en inventent les lignes<sup>40</sup>. Maintenant, observons le rapport de verticalité:



## II. Los Angeles, rave pour le carnaval Electric Daisy (2010)

Cette disposition scénique<sup>41</sup>, festive, ne doit pas vous être étrangère puisque, de nos jours, tous les événements musicaux sont agencés sur un rapport de verticalité. Déjà, nous remarquons un 'sur-aménagement' de l'espace scénique. Les artistes qui officient habitent une scène surélevée qui est séparée des spectateurs<sup>42</sup> par du vide, ce qui est le propre de la hiérarchisation. Les yeux ne se croisent pas, seuls les regards des artistes tendent vers l'infini écrasant de leur hauteur faramineuse tous les regards levés vers eux. Le rapport de verticalité délimite, sépare et instaure une frontière nette entre ceux qui produisent et ceux qui regardent. Il n'y a pas de dynamisme à proprement parler, les places de chacun sont attribuées, immobiles et interchangeable : d'un côté il y a des artistes payés pour un spectacle spécifique, de l'autre des spectateurs « fan-attisés » venus en nombre, et parfois, seulement pour poser l'oeil sur une tête d'affiche. Les lasers percent l'atmosphère surchauffée de la salle, les artifices visuels pullulent pour accroître ce que nous nommons « l'effet de fête ». Ni plus ni moins, la modalité verticale s'accorde à un spectacle qui se consomme, dont les seuls acteurs sont ceux qui occupent l'espace scénique.

Ces rapports d'horizontalité et de verticalité s'opposent non-seulement par le type de dispositif qu'ils engendrent mais aussi – et surtout – par le type d'audition qu'ils induisent. *A contrario* d'un spectacle dont l'agencement est vertical, le disc-jockey qui officie au sein d'un dispositif basé sur l'horizontalité utilise un pouvoir fascinant de la musique, à savoir : le pouvoir d'évocation du son. En ce sens, par des moyens sonores, il va communiquer aux participants des sensations multiples qui vont

---

<sup>40</sup>Beaucoup de sound-systems n'ont pas de nomination, de « nom de scène », d'autres portent de multiples nominations qui changeront au gré des free-parties (il en fût de même pour les *Spiral Tribe*). Cette disposition à rester « sans nom et sans visage » est l'ossature même du dispositif technoïde underground, ce qui s'articule nécessairement à l'absence de l'espace scénique. La nomination c'est s'attribuer un « nom de scène », c'est montrer un « visage scénique » d'une immobilité mortuaire, c'est écrire une histoire individuelle... c'est devenir une icône.

<sup>41</sup>Si nous tracions une ligne partant des compositeurs de musique aux spectateurs nous remarquerions qu'elle tend à se verticaliser de haut en bas et qu'elle rassemble deux parties distinctes, voire disjointes, tout du moins asymétriques, dont les valeurs en terme de hauteur et de base ne se rejoignent que dans le vide spatial disposé-là comme une séparation infranchissable.

<sup>42</sup>Il est indispensable de ne plus parler en terme de « participant ». Les fans sont toujours passifs et c'est tout juste si le spectacle visuel ne détrône pas la réelle raison de leur présence : celle d'écouter.

renforcer le sentiment de cohésion groupale. Évocation, car la propriété intrinsèque à la sonorité technoïde est de « dire » sans vocalisations.

Évocations, car les sentiments disparaissent au profit des sensations.

Évocations, puisque le langage technoïde est non-verbal et sensible.

## « Ne parle pas... Écoute »

*« La techno se définit autant par ce qu'elle a que par ce qu'elle n'a pas. L'absence la plus significative est celle du langage. Pas de parole, pas de texte, le langage est jeté par la fenêtre »<sup>43</sup>.*

Dans leur livre *La musique techno, art du vide ou socialité alternative*, A. Pouilly et B. Mabilon-Bonfils retranscrivent une enquête d'opinion passée auprès des "adeptes" des free-parties et de la musique techno. Nous apprenons que 75% des technomanes « reconnaissent l'existence d'une communication sans usage de la parole »<sup>44</sup>. En fait, nous ne parlons pas ici d'une véritable communication d'esprit à esprit, mais bel et bien de ce pouvoir d'évocation de la sonorité technoïde que nous avons introduit plus avant. La caractéristique essentielle de la production musicale technoïde c'est qu'elle est construite sous une forme non-verbale, sans vocalisations, sans paroles, chants ou cris. En ce sens, la tekno revêt l'habit d'un langage universel, sensible, a-signifiant, d'un langage alternatif qui se parle avec le corps, pour le corps et par le corps, véhicule de l'expérience sensible et sensitive. Hors représentation, la musique a le pouvoir de parler, de signifier, en passant par les émotions, les sensations, canaux de communication implicites qui destituent la fonction même de la parole. À ceux qui savent entendre, la composition musicale fait « mouche » et peut unir les corps et les esprits par l'entremise, notamment, de ses vibrations sonores et rythmiques puissamment chargées d'émotions, fussent-elles uniquement électroniques et acoustiques. Les destinataires reçoivent les message. Non sans humour, Didier Anzieu dira à propos de la communication usuelle : « avec vous, c'est comme avec Einstein, je lance un message mais en cours de route il s'incurve et passe à côté »<sup>45</sup>. Ainsi, le pouvoir d'évocation de la musique tekno tient compte de la non-verbalité technoïde – nous pourrions peut-être parler de « méta-communication » - ce qui nous rapproche incidemment des concepts de « signifiants formels » de Didier Anzieu (1995). Sa théorisation suppose qu'une vibration (à forte tendance émotive), qui serait produite par ce qu'il nomme les « signifiants formels », n'aurait pas besoin de mots, de représentations, pour que le participant (fêtes, expositions, concerts, spectacles...) soit en communication non-verbale avec l'oeuvre sonore ou visuelle et son créateur. Selon Bernard Golse, qui synthétise très clairement l'hypothèse de Anzieu, les signifiants formels seraient : « des représentants de choses [...], représentants de mots, mais aussi représentants de formes »<sup>46</sup> qui ne peuvent se traduire par le langage du fait qu'ils le précèdent. Nous avons vu tout à l'heure que le dispositif technoïde s'apparentait à un « espace de

<sup>43</sup>Mabilon-Bonfils, *op.cit.* p. 38.

<sup>44</sup>Repris et cité par Mabilon-Bonfils, *ibid.*

<sup>45</sup>Didier Anzieu lors d'un congrès sur l'adolescence à la faculté d'Assas (Paris), le 24 Juillet 1986. Une partie de l'enregistrement sonore est rédigée par Golse, B. dans « Les signifiants formels comme un lointain écho du bébé que nous avons été », *Le carnet PSY*, 2007/4 n° 117, p. 39-47.

<sup>46</sup>Golse, B. *ibid.*

rêve ». Ainsi, il serait de bon ton de penser qu'une musique vibratoire, sensitive, émotionnelle, s'articule hypothétiquement à des signifiants formels – voir qu'elle soit un signifiant formel<sup>46</sup> – tandis que le dispositif tekno, qui fabrique un espace imaginaire, fantasmatique (sonore en particulier), permet aux participants de recevoir et partager des sensations relatives aux signifiants formels transmis par la musique. En d'autres termes, l'espace scénique est supplanté par l'espace sonore, caractéristique qui faciliterait une « communication formelle » (les termes sont de nous). De là, proviendrait le véritable pouvoir d'évocation de la musique. Et ce n'est pas tout ! Ce n'est pas tout car la « méta-communication » technoïde, en destituant la fonction même de la parole au profit de sensations originaires, suppose un autre mode de contact auditif entre les participants et les djs. Lorsqu'une musique « méta-communicative » s'articule à un espace festif agencé sur le mode horizontal, une audition particulière est convoquée, à savoir : « l'écoute sensitive ». Fontaine et Fontana nous précisent : « le musicien, à travers sa relation étroite et directe avec l'instrument cherche à communiquer un sentiment et induit donc une écoute "affective", [...] le disc-jockey [lui] utilise le pouvoir d'évocation du son pour communiquer une sensation et change l'écoute sentimentale en une écoute "sensitive" »<sup>47</sup>. Ainsi, selon la présence ou non d'un espace scénique, selon le rapport qui structure le dispositif festif, et selon l'échelle de médiatisation du musicien exerçant son art, les modalités d'écoutes des participants/spectateurs ne seront pas les mêmes. Il existerait quatre écoutes spécifiques : l'écoute physiologique (fonction de l'oreille), l'écoute structurelle aussi appelée « écoute absolue », l'écoute sentimentale que Constance Ascar (2009) retraduit par « écoute de contrôle »<sup>48</sup> et, enfin, l'écoute sensitive. Ascar nous explique que l'écoute de contrôle (écoute sentimentale) « se concentre grâce à la personne qui produit la musique »<sup>49</sup>, et s'articule à un manque de spontanéité et d'originalité. En d'autres termes, une écoute axée sur le sentimentalité est liée au dj, au musicien, au chanteur ou au groupe, auquel le sujet est sensibilisé. Le compositeur est donc un véritable *Pater* qui partage avec ses nombreux fans une certaine forme de jouissance, dimension excellemment représentée par notre illustration du rapport de verticalité. Le dj est alors acculé à un spectacle que l'on consomme, il distribue des parts auditives de jouissance qui sont résolument "dévorées" par les yeux et les oreilles de chaque spectateur. Il donne à voir et à entendre du haut de sa célébrité, il est le « maître » de la soirée et fait profiter ses ouailles de sa toute-puissance musicale. A contrario, l'écoute sensitive est de l'ordre de l'éprouvé subjectif, elle « s'articule au sens même de la musique »<sup>50</sup>, elle en est le signifiant, le signifiant formel, devrions-nous dire... Nous pourrions l'articuler à « l'écoute réduite », selon les termes proposés par Schaeffer. Cette modalité aurale « consiste à écouter le son pour lui-même, comme

<sup>46</sup>Bernard Golse (*ibid*), nous dit : « *Les signifiants formels sont monotones, répétitifs, identiques [...] alors que dans le cas des scénarios fantasmatiques on a [...] affaire à beaucoup de variantes avec tout un jeu de permutation et de personnes* ». L'espace festif découlerait alors d'un scénario fantasmatique et la musique tekno d'un/des signifiant(s) formel(s).

<sup>47</sup>*Op.cit.* p. 31.

<sup>48</sup>Ascar, C. (2009) « Reproduction sonore et écoute créative de l'enseignement de la musique classique », *CEFEDM Normandie*. Chaque explication liée aux différents types d'écoute provient de ce travail.

<sup>49</sup>*Ibid.*

<sup>50</sup>*Ibid.*

objet sonore, en faisant abstraction de sa provenance [...] et du sens dont il peut être porteur »<sup>51</sup>. Même si le dj est le créateur de sa composition musicale, c'est le son produit qui va occuper tout l'espace festif faisant totalement disparaître celui qui lui donne la vie... comme si le son lui-même, parthénogénique, naissait d'une source métaphysique. Au sein du dispositif des free-parties, le dj est « dépersonnalisé » au profit d'une « objectalisation » du son, d'une « chosification » de l'onde sonore. Avec l'écoute sensitive, « on n'écoute pas que la musique, on écoute la parole, on écoute jusqu'au bruit, on se met à l'écoute du monde »<sup>52</sup>.

Ces spécificités relativement importantes nous octroient l'obligeance de reconsidérer et d'analyser la modalité de jouissance qui s'articule à ces espaces festifs. De même, quel imago, tel un égrégore, soutient et structure le dispositif si le Pater fait, a priori, preuve d'absence ? N'oublions-pas : la free-party provient d'une communauté horizontale, sans nom, sans visage, dont les membre expérimentent le pouvoir d'évocation du son grâce à une écoute sensitive. Le compositeur de musique, qui devrait prendre position du haut de son piédestal, se voit « réduit » à ne ressembler qu'à celui qui se trouve en face, c'est à dire l'auditeur, le participant, ou parfois même, le simple curieux.. Cette élaboration basique, doit maintenant nous ouvrir les portes d'une réflexion plus poussée, les bases que nous avons émises étant construites, nous espérons que le lecteur nous suivra sur ce chemin quelque peu récalcitrant.

## Le père en faillite, ou la jouissance énigmatique

L'originalité, l'atypisme, de l'appareil festif des free-party le mettent à l'écart des autres rassemblements festifs organisés par un imago parental lié à la fonction paternelle toute-jouissive. En free-party, la star sentimentalise et dirigeante, légiférante, est surtout remarquée par son absence. De fait, nous nous voyons obligée de délaissier la métaphore freudienne de la horde primitive qui ne peut nous aider à composer de manière correcte pour l'établissement d'une "druce compréhension" du mouvement technoïde underground, construit sur un rapport d'horizontalité. Mais alors, dirions-nous, comment navigue ce dispositif musical alternatif si le capitaine à la barre se révèle inexistant ? Vers où tous ces participants voyagent-ils ? Bien-sûr ce n'est pas au gré du vent ! Nous verrions alors des « échoués erratiques », les yeux hagards, à tous les coins de rue<sup>53</sup>... Et ce n'est pas le cas. Ce n'est pas le cas puisque le dj, laissant sa place à celui qui le désire, n'est pas marqué par un trop-plein symbolique, il n'est pas jouisseur, il n'est pas phallicisé. La distribution de la jouissance aurale, la permissivité de jouir d'un objet sonore par le biais d'un dj « maître » de la soirée, figure d'un père partageant ses plaisirs, ne peut en aucun cas s'accorder avec le dispositif tekno étant donné que le chef de la soirée n'existe pas. Le compositeur n'est pas une icône, il n'est pas nommé. Debbie des Spiral Tribe (52 ans) dira à Kosmicki : «... nous étions une désorganisation »<sup>54</sup>. En

<sup>51</sup>In « *Traité des objets musicaux* » (Schaeffer), p.94, cité par Vives, J-M. (2012) *op.cit.* p. 113.

<sup>52</sup>Moineau, J.C. *La musique s'écoute-elle encore ?*, cité par Ascar, *op.cit.*

<sup>53</sup>Malheureusement, c'est parfois le cas pour certains *teufeurs* consommateurs de drogues. Pour ce travail, nous avons choisi de ne pas aborder la consommation de drogue – recherches couramment effectuées par d'autres – pour pouvoir nous focaliser sur l'essence même du mouvement. Il existe des dérives dans les free-parties mais -vous l'aurez compris – ce n'est pas l'objet de notre travail actuel.

<sup>54</sup>*Op.cit.* p. 41.

fait de désorganisation, l'appareil festif horizontal organise autrement. La free-party fait corps, elle fabrique un corps mystique, un corps-dansant, un corps vibratoire, un corps non-seulement communautaire mais aussi unifié. Ce que nous essayons de mettre en mot, c'est que la jouissance aurale se vit et se jouit dans l'indifférenciation au sein de l'espace festif. L'agencement alternatif et horizontal de la free-party, ses valeurs « symboliques », prédisposent à l'expérience de l'indifférenciation. La free-party est dispositif qui abolie les limites entre l'individu et les autres, le sujet et l'Autre, et rompe donc avec l'appareil festif traditionnel, afférant au registre symbolique. À l'instar de Michel Poizat, nous pourrions émettre que « ...[...] c'est en fait toute une mystique de la souffrance dans la différenciation et de la jouissance dans l'indifférenciation qui est sous-jacente à [la free-party] »<sup>55</sup>. Au sein du mouvement technoïde underground, la disparition scénique des djs permet de forger « l'unité d'un groupe [...] à partir de l'indifférenciation primaire »<sup>56</sup>... Nous commençons ainsi à nous rapprocher quelque peu de la modalité de jouissance effective au sein de ces rassemblements festifs qui permet à ses participants de « communier sans communiquer »<sup>57</sup> et, à charge plus tardive, nous verrons ce que l'expérience de cette jouissance induira chez les teufeurs.

Tout d'abord, venons-en au concept de jouissance lui-même. Lacan distingue trois jouissances particulières, a priori non-permutables et cloisonnées (elles sont en fait en discontinuité), qu'il représente sur un mathème – à l'image d'une cible - fait de trois cercles concentriques, dont : « la zone centrale qui constituerait le noyau de l'être, le plus intime et aussi le plus inaccessible »<sup>58</sup> s'articulerait avec ce qu'il nomme la « jouissance de l'être ». Ensuite, le deuxième cercle concentrique dont le pourtour englobe la zone centrale citée précédemment représente la « jouissance phallique » que Braunstein - en paraphrasant Lacan – considère comme « l'espace du signifiant »<sup>59</sup>. La Chose centrale (jouissance de l'être) encadrée comme telle est donc réduite au silence le plus monacal. Le troisième et dernier cercle concentrique, enfermant irrémédiablement ses précédents, « excède la signification et la fonction phallique »<sup>60</sup>. La « jouissance de l'Autre » est donc un « au-delà de l'organe qui encombre en guise de phallus »<sup>61</sup>. Il ne va sans dire que c'est justement cette dernière jouissance qui va principalement nous intéresser. À la différence des autres appareils festifs, qui s'articulent au registre phallique et symbolique – à « l'espace du signifiant » -, le dispositif technoïde underground s'articule à un mode de jouissance beaucoup plus « éthérique » au sens où elle ne s'encombre pas du signifiant, ni d'un référent phallique « humain ». En d'autres termes, la free-party excède la jouissance phallique puisque son agencement particulier et sa musique évocatrice convoquent le sujet du lieu d'un Autre, d'un lieu Autre, par le biais d'une musique tout en continuité et répétitive. Nous n'avons donc pas affaire à une jouissance phallique,

---

<sup>55</sup>Michel Poizat (1998), *Variations sur la voix*, Paris, Economica-Anthropos, p. 111.

<sup>56</sup>Chapelier, *op.cit.*

<sup>57</sup>Formule de J.Lacan reprise et citée par Vives, J-M. et Cabassut, J. « Les enjeux vocaux de la dynamique subjective rencontrée à l'occasion du rassemblement adolescent techno », *Cliniques méditerranéennes*, 2007/1 n° 75, p. 157-167.

<sup>58</sup>Selon Braunstein, N. (1992), *La jouissance*, Toulouse, Érès, p. 143.

<sup>59</sup>*Ibid.*

<sup>60</sup>*Ibid.*

<sup>61</sup>*Ibid.*

jouissance qui s'accorde au principe masculin, au pouvoir... appelée la « jouissance du Maître » par Hegel. L'espace festif technoïde induit une jouissance hors-langage, corporelle, « qui ne se perd pas par la castration mais qui en émerge au-delà, effet du passage par le langage mais en dehors de lui, ineffable et inexplicable »<sup>62</sup> que Lacan articulera à la jouissance de l'Autre sexe, ce « sexe qui est Autre par rapport au Phallus [dont on peut se faire une idée] à partir de certaines expériences de mystiques»<sup>63</sup>. L'absence d'une instance organisatrice (le dj en mode vertical) promeut cette jouissance de l'Autre, cette jouissance Autre, et permet à ce que les participants aient un rapport éphémère mais directe avec celle-ci ; notamment, par le biais d'une écoute sensitive de la musique, qui emporte et transporte en marge, au-delà des référents temporels, au-delà des référents spatiaux, musique qui leur parle Autrement...

En fait de référent phallique, qui n'est pas inexistant au sein de l'appareil festif technoïde, nous retrouvons parfois des érections totémiques<sup>64</sup> construites soit sous forme tribale (totems des systèmes chamaniques), soit sous forme d'art abstrait (matériaux de récupération, bouteilles en plastiques, cartons, tissus...). Certains sont placés à l'extérieur de l'espace de « son » tandis que d'autres, trônant en hauteur sur des caissons constitutifs de ce que les technomanes appellent « le mur de son », surplombent l'espace sonore et la « piste » de danse. Cette dernière construction totémique est très parlante puisqu'elle nous paraît remplacer l'image du dj « maître » de la soirée et, donc, l'instance symbolique du Pater, tout en permettant l'advenue d'une jouissance de l'Autre. Nous pourrions imaginer que ces érections totémiques, qui pétrifient le Phallus, ne représentent pas le père mort, ni le père-pas-mort, mais plutôt la quintessence même de la dimension phallique, une Autre part du Phallus lui-même, hors-temps, hors-langage, imaginaire, celui d'avant le « parlêtre ». Perversion du symbolique, l'imgo du dispositif technoïde ce n'est pas le père mais le père imaginaire dont les attributs et les pouvoirs sont consacrés. Nous l'avons vu, la free-party est un « espace imaginaire », un « espace de rêve », un espace fantasmatique par et pour le fantasme. L'onde sonore est le vecteur d'une expérience commune d'indifférenciation : les corps bougent en rythme et la danse tend à s'uniformiser, le langage disparaît tandis que « ça » se parle Autrement. Cette expérience de transcendance, de « sacré sauvage »<sup>65</sup>, mène à un certain dévoilement ; dévoilement qui rapetisse le moi, qui abolit pour un temps hors-temps les limites subjectives au profit d'une indifférenciation sociale, au profit d'une rencontre Autre et d'une jouissance hors-langage. « Je suis toi, tu es moi, nous sommes lui », ce qui « explique l'esprit de corps, de justice et d'égalitarisme social »<sup>66</sup>. « *Ek ton diaferonton, kallistèn harmonian* » (Héraclite) ou : « à partir des différences (ou dissonances) la plus belle harmonie »<sup>67</sup>... Il n'y a pas de jouissance individuelle, une jouissance en terme de « moi, tout-seul » car l'au-delà de la

---

<sup>62</sup>Ibid, p. 124.

<sup>63</sup>Ibid. p. 124 et 143.

<sup>64</sup>Pour en prendre connaissance, se reporter au livre de Kosmicki p. 708 et p. 716.

<sup>65</sup>Fontana et Fontaine, *op.cit.* p. 95.

<sup>66</sup>Chapelier, *ibid.*

<sup>67</sup>Conférence prononcée par Roger Dadoun à la Sorbonne de Paris le 19 Janvier 2006 : « Singulières psychanalyses de Romain Rolland. L'océanique, l'abyssal, le matriciel », *Études rollandiennes*, n° 14, p. 4.



jouissance de l'Autre, par contagion, et tout d'abord collectif au sein des free-parties. Cette jouissance qui serait « un univers complexe où inconscient et social se conjuguent avec les mouvements du corps »<sup>68</sup>. L'érection totémique agirait comme un frein, un frein au dévoilement complet, dangereux, mortifère, un frein-de-jouissance vers l'illimité et l'inconnu « a-moi que »... Tout simplement, elle empêcherait une forme de fixation de l'espace imaginaire qui ne laisserai plus le sujet en liberté, qui le phagocyterai d'un non-sens et qui l'emprisonnerai dans l'errance<sup>69</sup>.

Voilement, dévoilement... voilement.

La free-partie autorise presque tout, elle brise les remparts de la subjectivité. Grâce à l'onde sonore et au rapport d'horizontalité apparaît un véritable corps-de-fête, un corps-dansant unique et unifié. L'utilisation de multiples tentures peintes sur le lieu festif, décorées par les technomanes et agrémentant l'espace de la fête « d'abstractions artistiques », est un clin d'oeil symbolique, ce sont les voiles qui peuvent être soulevés, représentations artistiquement éphémères de l'inouïté, de l'invisibilité, de l'immatérialité..., balises métaphoriques de l'expérience dans l'indifférenciation d'un certain Autre. Un peu d'exaltation et de béatitude, cette « béatitude qu'il faudrait croire inaugurale du mouvement libidinal »<sup>70</sup>, selon Lacan ; parfois présente, parfois absente, mais que tous cherchent d'une nuit à l'Autre.

## En guise de conclusion...

Nous avons précédemment élaboré différents points qui, vous l'aurez compris, ne peuvent être substitués, leur totalité oeuvrant dans une seule et même direction : l'expérience de l'indifférenciation et d'une certaine forme de jouissance collective que nous avons tenté d'articuler à une « jouissance de l'Autre ». L'appareil musical technoïde qui se construit toujours hors-temps, hors-lieu, promeut l'émergence d'un temps-racine qui se cristallise par le biais de l'indistinction sociale et d'une harmonie avec l'Autre et le temps de l'Autre. Est-ce le propre de « l'illusion groupale, [cet] état psychique collectif où les membres du groupe sont euphoriques car ils se sentent bien ensemble, et où ils ont le sentiment d'appartenir à un bon groupe »<sup>71</sup> tel que l'expose Didier Anzieu ? Quoi qu'il en soit, les caractéristiques sonores affiliées à ce mouvement techno underground, libertaire et égalitaire, participent à cet absolu transcendant, par sa construction volontairement répétitive, parfois hypnagogique, qui s'accorde avec l'intérêt premier du père de la musique répétitive, John Cage, lorsqu'il articule les fondements du bouddhisme zen à ses créations musicales dans les années 40. Ainsi, depuis le dualisme cartésien qui dogmatise la pensée philosophique – et la Pensée – en des termes opposés et contradictoires tels que le Bien/le Mal, le Moi/le monde, les hommes/les femmes..., le rapport des êtres aux choses, au monde, s'imprègne de cette dichotomie. L'expérience de la free-party vient faire effraction au sein de ce système de pensée, ainsi l'appareil technoïde fait

---

<sup>68</sup>Barus-Michel « L'expérience de la jouissance », *Le journal des psychologues*, 2010/1 n° 274, p. 58-62.

<sup>69</sup>La consommation à outrance de drogues, abusive tout au plus, détruit cette 'maintenance' et fabrique des « échoués erratiques ».

<sup>70</sup>Lacan, J. « Du sujet enfin en question », *Écrits*, Paris, Seuil, p. 232.

<sup>71</sup>Définition d'Anzieu citée par Chapelier, J. B., « La grande illusion: fête et processus groupaux », *Adolescence*, 2005/3 n° 53, p. 695-708.

rupture et rompe avec la quotidienneté. Comme nous l'exprime Mandon (1990), nous pourrions dire qu'elle est un « indicateur de rupture », la free-party étant un « catalyseur » de l'expérience de la jouissance de l'Autre, de l'indistinction et de la transcendance qui donnerait accès au « royaume du ça »<sup>72</sup>. Ce dispositif festif suppose l'aventure et le dépassement de toutes les limites, qu'elles soient subjectives, temporelles, matérielles... Il y a aussi rupture du temps, de l'espace et même de la personnalité sociale. Au sein de la fête, émerge alors un « je » autre qui favorise le retour vers les origines du moi, l'indivis, par le biais d'un autre « jeu » cerner par ce rassemblement festif éphémère. En d'autres termes, la free-party « ouvre à ses participants un univers mystique et festif en marge de la société »<sup>73</sup>. Le non-lieu de la rencontre devient un endroit sacré qui consacre les participants au sein de son espace totalement habité par les teufeurs le temps d'une nuit... véritable nuit des temps. En ce sens, la free-party est aussi propice à une attitude autre, celle d'un autre rapport aux choses et aux êtres. Les boums synthétiques d'une contre-culture postmoderne qui culbutent contrebasses et orgues gémissantes, qui arrachent violons et guitares de leur place intemporelle, sont la marque, paradoxalement, d'un retour aux origines. Mais il ne faut pas s'y fourvoyer car toute musique qui arrive à son destinataire à la pouvoir de parler si t'en est que celui qui l'écoute l'entende réellement... L'appareil festif est là pour cela, il dévoile comme il voile, tout dépend de la charge illusoire qu'il sous-tend. Parfois la musique fait-mouche, parfois elle s'incurve et disparaît dans les limbes atmosphériques... Comme nous l'exprime Alain Didier-Weill « la musique est un pouvoir de commémoration »<sup>74</sup>, commémoration d'un Ailleurs qui retentit au sein des free-parties et permette à ce que le teufeur pénètre alors un Autre-monde. Cet espace de l'absolu, de l'altérité, implique un au-delà des sens, un hors-lieu, un hors-de-soi, véritable transcendance qui bousculent les limites subjectives et révèle les parts d'invisibilité, d'immatérialité et d'inouïté en l'homme : c'est l'entrée dans une intemporalité de l'être.

Avec la free-party, advient l'expérience d'un instant d'éternité, éternité qui se traduit par la rencontre d'un véritable moment-présent... Et le but, parlons-en du but, c'est « parvenir à être tout en n'étant que cela, devenir le monde à soi tout seul »<sup>75</sup>.

Là où est l'illumination sonore, les technomanes s'uniront tous.

*« C'est pourquoi les premiers sons que l'homme tira d'un roseau percé ou d'une corde tendue l'émerveillèrent profondément. Les peuples primitifs attribuèrent au son une origine divine. Il fût entouré d'un respect religieux et réservé aux prêtres qui l'utilisèrent pour enrichir leurs rites d'un nouveau mystère. C'est ainsi que se forma la conception du son comme chose à part, différente et indépendante à la vie. La musique fût le résultat, monde fantastique superposé au réel, monde inviolable et sacré ».*

Luigi Russolo.

---

<sup>72</sup>Denis, A. « What is this thing called love ? », *Revue française de psychanalyse*, 2012/1 vol.76, p. 107-116.

<sup>73</sup>Houdayer, H. « Une expérience paroxystique : la free-party », *Cahiers européens de l'imaginaire*, 2011 n°3, CNRS Éditions.

<sup>74</sup>Alain Didier-Weill, (1995), *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, p. 249.

<sup>75</sup>De Mijolla-Mellor, S. « Le besoin de croire et ses sources océaniques », *Dialogue*, 2007/4 n° 178, p. 15-26.



01AGS411 \* © Alinari/www.diomeia.com Rome \* Lightning, oil on canvas by Luigi Russolo, Rome, Gallery of Modern Art \* 07 Jan 2013

### III. Lightning, huile sur toile de Luigi Russolo (1910).

Ascar, C. (2009) *Reproduction sonore et écoute créative de l'enseignement de la musique*, CEFEDM Normandie.

Barus-Michel, J. *L'expérience de la jouissance. Jouissance et perversion*, *Le journal des psychologues*, 2010/1 n° 274, p. 58-62.

Benett, A. *Pour une réévaluation du concept de contre-culture*, Volume 1, 9;1/2012, p.19-31.

Braunstein, N. (1992) *La jouissance*, Toulouse, Érès.

Caillois, R. (1950) *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard.

Chapelier, J.B. *La grande illusion : fête et processus groupaux*, *Adolescence*, 2005/3 n° 53, p. 695-708.

Chapelier, J.B. *Liberté, égalité, fraternité. Liens fraternels à l'adolescence*, *Dialogue*, 2008/1 n° 175, p. 59-74.

Dadoun, R. *Singulières psychanalyses de Romain Rolland. L'océanique, l'abyssal, le matriciel*, *Étude rollandienne*, 2006 n° 14.

De Mijolla-Mellor, S. *Le besoin de croire et ses sources océaniques*, *Dialogue*, 2007/4 n° 178, p. 15-26.

Denis, A. *What is this thing called love ?*, *Revue française de psychanalyse*, 2012/1 vol.76, p.107-116.

Didier-Weill, A. (1995) *Les trois temps de la loi*, Paris, Seuil, p. 249.

Fontaine, A. Fontana, C. (1996) *Raver*, Paris, Economica-Anthropos.

Freud, S. (1921) *Psychologie des foules et analyse du moi*, Paris, Payot, 2012.

Freud, S. (1913) *Totem et tabou*, Paris, PUF, 2010.

Golse, B. *Les signifiants formels comme un lointain écho du bébé que nous avons été*, *Le carnet PSY*, 2007/4 n° 117, p. 39-47.

Gough-Cooper, J. Caumont, J. (1993) *Ephemerides on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1966*, Bompiani.

Houdayer, H. Une expérience paroxystique : la free-party, Cahiers européens de l'imaginaire, 2011 n° 3, CNRS Éditions.

Kosmicki, G. (2010) Free-party, Géménos, Le mot et le reste.

Lacan, J. (1966) Écrits, Paris, Seuil.

Mabilon-Bonfils, B. (2004) La fête techno, Paris, Autrement.

Poizat, M. (1998) Variations sur la voix, Paris, Economica-Anthropos.

Russolo, L. (1913) L'art des bruits, Milan, Allia, 2003.

Vives, J.-M. (2012) La voix sur le divan, Aubier.

Vives, J.-M. Cabassut, J. Les enjeux vocaux de la dynamique subjective rencontrée à l'occasion du rassemblement adolescent techno, Cliniques méditerranéennes, 2007/1 n° 75, p. 157-167.

Vives, J.-M. Cabassut, J. Toxicomanie 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.

Crédits photos :

I (p.9) San Francisco, Renegade Free-party. « Take it To The Streets » au Golden Gate Park. Photo prise par Tristan Savatier, 2011.

II (p.9) Los Angeles, rave à la « Swedish House Mafia » durant le carnaval « Electric Daisy », 2010. Cette photographie provient d'un article de Karina Lopez, Raves give rise to electronica fest.

III (p.19) Lightning, 1910. Peinture sur huile de Luigi Russolo, Rome, Gallery of Modern Art. Alinari/ www.diomedia.com