

Extrait de :

Mouvements

Janvier-Février 2001

Les raves ou la mise à l'épreuve underground de la centralité parisienne

Renaud EPSTEIN

« *Paris la nuit c'est fini, Paris va crever d'ennui* » annonçait en chanson la Mano Negra à la fin des années quatre-vingt. Le renouveau de la scène rock de l'époque ne pouvait masquer l'évidence : Paris ne faisait plus partie des villes phare de l'agitation culturelle et festive. La politique culturelle de la gauche au pouvoir avait apporté une reconnaissance institutionnelle aux pans les plus contestataires de la création artistique et transformé la fête en objet de politique publique. Neutralisés par cette institutionnalisation qui faisait disparaître leur capacité critique, les mouvements artistiques underground avaient progressivement disparu de la scène parisienne. Dix ans plus tard, la renaissance -relative- de la nuit parisienne semble invalider la prophétie sur son irrémédiable ennui : les bars à ambiance musicale foisonnent, de nouveaux clubs s'ouvrent régulièrement et les lieux de rencontre homosexuels se redéveloppent. Prenant le relais d'Actuel, vecteur de la diffusion en France de la contre-culture américaine des années soixante-dix, une nouvelle revue -Nova Magazine- assure la chronique mensuelle de cette effervescence, assurant par là sa visibilité. Paris est donc sorti de l'ennui, mais son animation est principalement commerciale, entretenant des liens lâches avec les autres formes d'agitation artistique, contrairement à ce qui peut s'observer à Berlin, Londres et dans quelques autres métropoles européennes.

Pour trouver une scène underground, il faut désormais quitter Paris, passer le périphérique, errer dans la nuit au milieu des zones pavillonnaires périurbaines endormies pour, au terme d'un vaste jeu de piste, entrer dans l'espace des raves, fêtes extrêmes nées avec et autour de la musique techno. Underground, les raves le sont au propre en ce qu'elles se diffusent en dehors des circuits commerciaux habituels, comme au figuré par leur caractère caché. Par leurs caractéristiques spécifiques, elles se différencient de la plupart des autres manifestations artistiques et festives, et entretiennent un rapport radicalement nouveau à la ville, et notamment à Paris. Phénomène

urbain, les raves s'inscrivent en effet dans une territorialisation inédite, périphérique, qui contredit le schéma traditionnel d'émergence et d'expression des mouvement underground dans le chaudron parisien. En ce sens, les raves remettent en question la séculaire affinité entre création et centralité et invitent à repenser le rôle de Paris dans l'effervescence culturelle et artistique.



LES RAVES : FORMES ET PRATIQUES

La clandestinité est la première des caractéristiques des raves. Les organisateurs ne formulent pas de demande d'autorisation préalable auprès des autorités et tiennent le lieu de la fête secret jusqu'au dernier moment. Celui-ci n'est révélé qu'à un public d'initiés qui s'est réuni en un point de rendez-vous prédéterminé (Porte de Paris, parking...). L'accès à la rave passe donc par la connaissance de ce rendez-vous, annoncé quelques heures avant la fête par le biais de divers réseaux d'information (disquaires spécialisés, messageries vocales, sites ou listes de diffusion internet). Cette clandestinité, consubstantielle des raves, a été largement renforcée par la prohibition dont elles ont fait l'objet de la part des pouvoirs publics dans la première moitié des années quatre-vingt-dix, qui les considéraient exclusivement comme des lieux de périls pour une jeunesse menacée par l'apparition de nouvelles drogues synthétiques. La clandestinité est la première des caractéristiques des raves. Les organisateurs ne formulent pas de demande d'autorisation préalable auprès des autorités et tiennent le lieu de la fête secret jusqu'au dernier moment. Celui-ci n'est révélé qu'à un public d'initiés qui s'est réuni en un point de rendez-vous prédéterminé (Porte de Paris, parking...). L'accès à la rave passe donc par la connaissance de ce rendez-vous, annoncé quelques heures avant la fête par le biais de divers réseaux d'information (disquaires spécialisés, messageries vocales, sites ou listes de diffusion internet). Cette clandestinité, consubstantielle des raves, a été largement renforcée par la prohibition dont elles ont fait l'objet de la part des pouvoirs publics dans la première moitié des années quatre-vingt-dix, qui les considéraient exclusivement comme des lieux de périls pour une jeunesse menacée par l'apparition de nouvelles drogues synthétiques.

L'autonomie ensuite, rendue possible par l'utilisation de groupes électrogènes et des technologies de musique numérique qui permettent à un homme seul, le DJ, de s'émanciper des contraintes techniques qui pèsent sur la diffusion musicale en salle ou en club (présence d'équipements, de techniciens et / ou de musiciens). Cette recherche d'autonomie dépasse le seul cadre de la fête, renvoyant au mode de vie des organisateurs regroupés en tribus autour d'un sound system suivant le modèle de référence des voyageurs anglais. Figures centrales du mouvement techno, ils développent un mode de vie marginal qui s'appuie sur une économie parallèle fondée sur la création musicale, l'organisation de raves et divers commerces plus ou moins licites. Cette nouvelle autonomie s'inscrivant dans un contexte de mobilité croissante des populations urbaines (et

notamment des jeunes adultes qui constituent le gros des troupes des raves), elle permet une grande liberté dans le mode d'investissement de la ville. Le lieu de la fête n'est plus déterminé par des contraintes techniques ou d'accessibilité qui la cantonnaient dans la centralité où se concentraient les équipements culturels. A l'inverse, la rave privilégie des lieux originaux et inédits (hangars, friches industrielles, tunnels, carrières, forêts...) souvent dans une lointaine périphérie, qui sont investis et détournés de leur fonction initiale pour le temps de la fête.

A cela s'ajoute une temporalité atypique, les raves commençant au milieu de la nuit pour finir au petit matin voire, pour certaines, s'étalant sur plusieurs jours. Sous l'effet de divers artefacts, et en premier lieu du son dont le rythme répétitif entraîne le corps dans une sorte de valse extatique, chaque participant est amené à explorer ses propres limites physiques et mentales. En ce sens, la rave constitue une expérience de dépassement de soi, qui se rapproche de la transe. On aurait cependant tort de ne voir en elle qu'une expérience individuelle autarcique, puisqu'elle s'inscrit dans la vie sociale des participants (elle ne constitue qu'un temps d'une soirée passée en compagnie d'un groupe d'amis) et débouche sur un partage d'émotion communautaire (elle induit chez les participants un sentiment de fusion dans la communauté dansante constituée par les centaines de danseurs animés pendant des heures par un même rythme). Ce caractère fusionnel peut être étendu aux rapports entretenus par les créateurs (les DJs) et les participants. Même si les évolutions récentes de la techno lui font intégrer une plus grande dimension spectaculaire et marchande, elle reste malgré tout marquée par son caractère participatif. On vient en rave pour faire la fête et non pour voir un DJ. Réciproquement, l'acte créatif du DJ participe de ce que l'on peut appeler une " esthétique de la communication ", se réalisant tout autant dans la création musicale (le mix) que dans la mise en mouvement de la communauté dansante qui se l'approprie et l'inscrit dans l'espace.

En dépit de ces caractéristiques, on peut s'interroger sur le caractère underground de la techno, du fait de son succès populaire et commercial. L'extension du phénomène techno est en effet patent, comme l'indiquent l'engouement populaire pour la techno parade parisienne (sans égaler toutefois le succès de la Love Parade de Berlin qui a réuni près d'un million de participants), la place accordée à ce courant musical dans les principaux médias musicaux (radios, télévisions et magazines), la célébrité internationale des DJs français ou le nombre croissant de soirées techno organisées en clubs . Mais le meilleur signe de l'institutionnalisation du mouvement est d'ordre sémantique, avec la substitution progressive du terme de " musiques électroniques " à celui de " techno ", qui est recherchée par une partie du mouvement techno, soucieuse de respectabilité et de reconnaissance artistique et commerciale. A l'évidence, un processus d'institutionnalisation est donc à l'œuvre, conduisant à la banalisation de la techno. Pourtant, la disparition des raves ne semble pas à l'ordre du jour. Au contraire, un phénomène de réaction semble se faire jour, prolongeant et radicalisant la dynamique originelle de la techno autour de la rave et d'un mode de diffusion (labels indépendants, refus de la propriété intellectuelle, fêtes autogérées...) qui court-

circuite le système mis en place par les majors de l'industrie musicale. L'intégration dans le système culturel et de marché des musiques électroniques ne fait donc pas disparaître la dimension underground de la techno, qui se prolonge autour de la rave. Phénomène marginal (ne serait-ce qu'en terme quantitatif, le public des free parties étant singulièrement limité) mais persistant, la rave peut donc être considéré comme un révélateur -parmi d'autres- de dynamiques d'évolution urbaines et sociales plus générales, et de la fonction de la création artistique dans ces dynamiques, qui trouvent une visibilité tout particulière dans le contexte francilien.

UN NOUVEAU RAPPORT À LA VILLE

Bien qu'il s'agisse d'une manifestation d'une culture urbaine de jeunes urbains, la rave entretient un rapport extrêmement atypique à la ville, cherchant systématiquement à construire le sentiment d'un ailleurs, en rupture avec le temps et l'espace de la ville. La construction de cette rupture passe par les conditions d'accès au lieu de la fête qui apparentent la mobilité à un voyage quasi-initiatique, par l'investissement de lieux abandonnés qui sont autant de buttes témoins de la ville industrielle, par l'enchaînement continu de mouvements musicaux dont le rythme évolue sans rupture, combiné aux effets des lumières stroboscopiques et des psychotropes qui font perdre la notion du temps et de l'espace... Cette recherche de rupture avec la ville témoigne d'une disjonction croissante de la création artistique et de la centralité urbaine, alors que la première faisait traditionnellement partie des attributs de la dernière. Tant sur le plan de la création que de la diffusion, la techno semble fuir la ville dense pour s'inscrire dans des interstices périurbains. L'espace d'une soirée, les raves tendent à recréer de nouvelles centralités périphériques éphémères, dont l'attractivité s'exprime suivant de multiples échelles (de la proximité au transnational). Cette évolution géographique des lieux culturels s'accompagne d'une évolution fonctionnelle, les raves prenant corps dans des espaces qui ne sont pas dévolus à la création ou à la fête. En ce sens, la techno ne fait que suivre et renforcer l'évolution des villes et des territoires urbains, dont l'organisation est moins ordonnée par des rapports fonctionnels stables entre centre et périphérie que par des interdépendances complexes entre de multiples territoires, suivant une logique polycentrique.

Ce phénomène de réinvestissement par l'underground d'espaces interstitiels n'est pas radicalement nouveau, comme l'illustrent les squats d'artistes. La localisation des raves dans les lointaines périphéries franciliennes pourrait donc être vu comme une réponse pragmatique à l'épuisement du stock de friches industrielles dans Paris intra muros, et à la nécessité de disposer de grandes surfaces à l'écart de populations susceptibles de protester contre les nuisances générées. Le mode de réinvestissement d'espaces interstitiels opéré par la rave change cependant la nature du phénomène. Tout d'abord, les raves ne se déroulent pas exclusivement dans des friches urbaines,

mais aussi dans divers espaces d'activités (hangars, carrières, forêts, champs) qui sont simplement détournés temporairement de leur fonction. Ensuite, lorsque les lieux investis sont effectivement des friches urbaines, la rave ne constitue en aucune manière une forme de lutte urbaine, à la différence des squats d'artistes qui s'inscrivent dans un mouvement de contestation de projets urbanistiques et immobiliers, explicitement ou de fait, en proposant par leur présence un autre devenir possible pour un patrimoine en attente de transformation. La rave, par son caractère éphémère, n'est porteuse d'aucun message de ce type : les organisateurs, DJ et danseurs investissent un lieu, sans souci explicite de son devenir.

Les raves sont, en ce sens, révélatrices d'une nouvelle place de la création dans la ville, particulièrement visible dans les territoires les plus marqués par les dynamiques de métropolisation (soit principalement le bassin parisien, la région lyonnaise, une vaste zone méditerranéenne allant de Marseille à Montpellier et le Nord en liaison avec la Belgique et les Pays Bas). Ce phénomène prend une signification toute particulière dans la capitale, qui avait servi de point d'ancrage à la quasi-totalité des mouvements underground précédents et qui y trouvait un facteur supplémentaire de rayonnement.

✶ CREATION ET CENTRALITE PARISIENNE

Si une scène underground peut désormais s'évader de la centralité parisienne, c'est en grande partie parce que la dimension politique de la création artistique a changé de nature. Tant que la création portait un message de contestation à la fois radical et global, elle se devait d'être à proximité des lieux de pouvoir (politiques, médiatiques...) afin de s'assurer une visibilité ; dans le système centralisé français, cette présence ne pouvait être que parisienne. Le déclin des utopies et idéaux révolutionnaires remet en question ce modèle de confrontation directe. La techno, qui ne se prétend porteuse d'aucun message susceptible de réformer ou de reformer la société, illustre tout particulièrement cette déconnexion. Orphelin de tout idéal révolutionnaire au nom duquel organiser une opposition frontale à l'ordre établi, le mouvement techno français semble libéré de tout ancrage parisien.

Dans le cas des raves, cette libération vis-à-vis du centre apparaît même comme une exigence, l'éloignement constituant une condition de la clandestinité. Cette recherche d'invisibilité ne peut s'expliquer uniquement par la pratique de transgression généralisée des lois et règlements administratifs (libre circulation et vente de substances prohibées, non déclaration des recettes, accueil du public dans des lieux ne respectant pas les normes de sécurité, squats en tout genre...). Au delà, elle renvoie à une volonté originelle du mouvement techno de préserver sa pureté en restant à l'écart du système. En s'inscrivant hors de la ville ou, plus exactement en se cachant au sein de celle-ci, la rave répond donc moins à une logique du " pas vu, pas pris " qu'à un souci du "

pas vu, pas repris ".

En effet, tout semble fait dans la rave pour ne laisser aucune prise, aucune capacité de récupération par le système (l'industrie musicale et les institutions culturelles). La fluidité, la mobilité, la clandestinité en font un phénomène instable, ne se laissant que difficilement saisir. La création musicale qui s'y opère n'est elle-même jamais définitive, un même " morceau " pouvant être repris, remixé indéfiniment, chaque nouveau mix entraînant une mutation de la forme originale. Ce caractère mouvant et éphémère se retrouve dans les lieux investis, qui ne le sont que de manière temporaire. L'inscription musicale dans un territoire ne débouche sur aucune forme d'enracinement : à l'image des voyageurs, les raves passent de lieux en lieux, donnant naissance à des zones éphémères au sein desquelles les participants sont libérés du quotidien et de ses contraintes sociales, temporelles et physiques. Cette volonté d'échapper à toute récupération institutionnelle ou commerciale débouche par ailleurs sur un refus du spectaculaire qui régit le marché culturel. Les raves élaborent, suivant les termes d'Hakim BEY, une nouvelle " esthétique de la disparition " : elles ne font l'objet d'aucune promotion, ses principaux acteurs (les DJs notamment) demeurent pour la plupart d'entre eux anonymes, masqués derrière des noms d'emprunt à la durée de vie limitée. Ce refus du spectaculaire se répercute jusque dans l'organisation de l'espace de la rave, où il n'existe pas de scène sur laquelle se concentreraient tous les regards. Il n'y a plus de centralité, plus de rapport vertical entre l'artiste sur scène et les spectateurs dans la salle : la rave organise une participation horizontale, dans laquelle toutes les personnes présentes tendent à devenir acteurs.

La techno se différencie donc fortement des mouvements qui l'ont précédé. Le message de la techno, si message il y a, ne prétend pas avoir la force subversive du rock, du punk ou du rap. Elle ne constitue pas une sous-culture au sens traditionnel du terme, en ce qu'elle n'organise pas de révolte contre la culture dominante. Pourtant, à la différence des mouvements musicaux porteurs de contestation, la techno paraît avoir constitué avec les raves les conditions -économiques notamment- lui permettant de survivre à sa récupération commerciale (et donc à sa banalisation), à défaut de pouvoir éviter totalement cette appropriation par les forces du marché.

C'est probablement là que réside la dimension politique du mouvement techno. Les mouvements contestataires, auxquels les artistes apportaient leur contribution par la création, se sont épuisés dans une lutte frontale qui a systématiquement abouti à leur récupération et à la neutralisation de leur capacité critique. La rave, qui suit là une tendance significative de l'art contemporain, ne prétend plus opérer de gestes critiques porteurs de sens et susceptibles de proposer un modèle plus juste de vivre ensemble, mais créer des contextes, des situations d'altérité à vivre en commun. La création tient alors moins au message, au sens proposé, qu'à la communication elle-même, l'œuvre n'existant que dans l'appropriation collective par ses spectateurs. La rave n'appelle à rien, ne propose rien si ce n'est de vivre pleinement des instants suspendus hors du temps.

L'espace d'une nuit, dans un lieu investi collectivement et détourné de ses fonctions, la rave permet de subvertir les règles de la vie sociale, pour faire partager aux participants une expérience de fusion collective. A défaut de porter un idéal politique de transformation, une croyance dans la possibilité d'un avenir meilleur, la techno apporte avec la rave une réponse immédiate, même si éphémère, à un besoin de " vivre ensemble " qui ne trouve pas de réponse dans une société de plus en plus individualiste. Elle fonctionne alors comme une soupape, permettant de vivre temporairement mais pleinement, dans l'excès physique, une expérience collective qui tend à disparaître du quotidien. En ce sens, les raves s'apparentent aux rituels d'inversion décrits par les anthropologues , qui instituent un désordre symbolique afin de préserver l'ordre social.

La contestation laisse donc place à de nouveaux modes d'action, l'appropriation et le détournement, qui apparentent directement la techno au phénomène des squats. La création musicale techno (le mix) et la rave sont directement fondées sur ces principes : d'un côté, on s'empare de sons déjà existants qu'on détourne, en remettant en cause la notion de propriété intellectuelle ; de l'autre, on s'empare d'un lieu pour le détourner de sa fonction, remettant aussi en cause la notion de propriété. Il y n'a pas de souci de création nouvelle, juste la volonté d'aménager l'existant en se l'appropriant et en le détournant. La techno semble ainsi tirer un trait sur la notion de progrès, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes, pour une forme artistique directement issue des innovations technologiques les plus récentes. A bien des égards, la rave peut même être regardée comme une forme de retour de l'archaïque (qui est revendiqué par les acteurs du mouvement) : son vocabulaire, son esthétique et sa pratique cherchent à redonner vie au tribalisme, au nomadisme, à l'orgiaque, aux rituels extatiques dionysiaques. Alliant fascination pour les nouvelles technologies et recherche d'une fête totale éradiquée par la modernité, la techno initie probablement une nouvelle posture pour la création artistique, et une nouvelle fonction de celle-ci dans la société : dans un monde urbain désenchanté, où même l'art ne peut proposer de perspective de transformation durable, la création doit se contenter d'un réenchantement temporaire et localisé.

Les observations qui précèdent valent pour Paris comme pour l'ensemble des métropoles dans lesquelles ce mouvement a pris corps. Cependant, du fait de l'histoire de la capitale et de ses relations avec les mouvements artistiques underground auxquels elle servait traditionnellement de point d'ancrage, la techno apparaît comme un révélateur d'une évolution de son rôle à une double échelle nationale (voire mondiale) et régionale.

Si l'on s'en tient à son sens littéral, l'underground (" sous terrain ") ne saurait être regardé comme un élément des dynamiques urbaines. Pourtant, les mouvements artistiques regroupés sous cette appellation ne semblent pouvoir trouver leur place en dehors des grandes métropoles qui exercent des fonctions de direction à la fois économique et culturelle à l'échelle mondiale. Au delà de la

seule concentration de sièges sociaux de multinationales et d'activités tertiaires à forte valeur ajoutée, l'existence d'une scène underground semble être une caractéristique des " global cities " , participant de leur influence internationale. La géographie fluctuante de l'underground serait en ce sens un révélateur des changements de rang des principales agglomérations mondiales, dont l'influence peut rapidement s'étendre d'une sphère régionale à une sphère mondiale, ou décliner en sens inverse. Pour se contenter de l'exemple américain, le déplacement des scènes underground de New-York vers San Francisco et Los Angeles à partir de la fin des années soixante avec l'apparition de la contre-culture correspond assez fidèlement aux évolutions de la hiérarchie des villes. Plus récemment, l'apparition et l'ancrage du mouvement grunge à Seattle peut être vue comme le corollaire de la puissance nouvellement acquise par la ville de Microsoft.

A cet égard, le phénomène techno ne paraît pas remettre en cause la tendance lourde au déclin du rôle parisien comme capitale de la création artistique. Paris n'est pas la Mecque de la techno, dont l'épicentre ne peut être précisément localisé : s'agit-il de Chicago et Detroit où les sons house et techno ont émergé ? du Nord de l'Angleterre où les premières raves ont été organisées ? d'Ibiza et Goa qui attirent chaque semaine des charters emplis de jeunes touristes attirés par la perspective de fêtes sans fin sur les plages de sable blanc ? de Berlin, Paris, Barcelone ou Tel Aviv ? Plus sûrement, Paris fait partie d'un réseau de villes européennes entre lesquelles circulent les artistes comme le public (les acteurs de l'underground suivant là une tendance à la mobilité croissante qui vaut pour l'ensemble des facteurs de production du dynamisme et de la puissance des villes). Paris n'a donc probablement pas définitivement perdu son pouvoir d'attraction des créateurs, mais celui-ci semble désormais banalisé dans une compétition entre quelques villes européennes aux relations croissantes.

Comme pour toutes ces villes marquées par des phénomènes de métropolisation, la techno révèle par ailleurs la transformation des fonctions de centralité de Paris. La création artistique semble s'exonérer progressivement de la centralité, où se concentrent les lieux traditionnels de diffusion, pour se mouvoir dans un vaste territoire dépassant les limites de la région francilienne. La techno n'est là qu'un signe supplémentaire, venant confirmer la disparition des relations horizontales de commandement de Paris sur son arrière-pays.

A ces égards, parler de la civilisation de l'horizontalité, de culture en réseau, n'est pas qu'une déférence à l'air du temps. La techno et les raves illustrent avec force ces mutations, qui reconfigurent sous nos yeux les relations de Paris avec le reste du monde. ■