

## Modes d'affiliations versus dynamique des scènes. Le cas de la musique techno en France

### Modes of affiliation versus scene momentum. The case of techno music in France

### Modos de afiliacion contra dinamicas de escena. El caso de la musica techno en Francia

Jean-Christophe Sevin

Numéro 57, automne 2014

La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1035276ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1035276ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (imprimé)

1923-5771 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sevin, J.-C. (2014). Modes d'affiliations versus dynamique des scènes. Le cas de la musique techno en France. *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 79–95.  
<https://doi.org/10.7202/1035276ar>

Résumé de l'article

A partir du cas de la techno, ce texte analyse la trajectoire des notions de *subculture* et de tribu dans leurs appropriations contrastées entre tradition française et anglo-saxonne. Il se démarque ensuite du débat entre affiliation « néotribaliste » ou « subculturelle » pour envisager comment les acteurs et pratiques font exister une scène locale en tant que monde social. Les modes de constitution des scènes sont analysés en rapport avec les configurations locales dans leurs dimensions spatiale, socio-culturelle et politique. L'accent est mis sur l'approche dynamique, les scènes locales étant susceptibles d'évoluer, de se structurer ou de se déstructurer. Leur stabilité dépend des modes de coordination et des conventions qui encadrent et régulent les activités.

# Modes d'affiliations versus dynamique des scènes. Le cas de la musique techno en France

JEAN-CHRISTOPHE SEVIN

**E**n France les recherches sociologiques sur la techno<sup>1</sup> ont été dominées par le thème de la fête. En soulignant la fonction socialisatrice des raves<sup>2</sup> analysées comme des lieux de construction d'une identité sociale positive<sup>3</sup>, elles ont eu le mérite d'apporter des éclairages utiles dans un contexte sociétal de diabolisation. Néanmoins cette focalisation sur la fête techno et sa fonction anthropologique<sup>4</sup> de récréation d'un sens collectif dans des sociétés contemporaines posées comme individualistes<sup>5</sup> a eu comme conséquence un faible intérêt pour la question de la réception de la musique et plus généralement pour ce qui touche aux types d'appropriations possibles, aimer la techno ou en produire... La musique techno ayant été considérée généralement comme un simple inducteur de transe, dont les qualités important finalement peu au regard de l'impérieuse nécessité sociale de l'effervescence postmoderne, dont la rave a été promue comme l'expression

.....  
1. Terme générique désignant l'ensemble des musiques électroniques de danse et correspondant à ce titre au terme anglais, *electronic dance music* (EDM).

2. Par rave j'entends ici la forme de déploiement spatio-temporelle spécifique aux musiques électroniques de danse. Ce terme inclut aussi bien les raves dites « commerciales » que celles dites « underground » plus régulièrement désignées « free parties ».

3. E. Racine, *Le Phénomène techno : clubs, raves, free-parties*, Paris, Editions Imago, 2002.

4. A. Fontaine et C. Fontana, *Raver*, Paris, Anthropos, 1996.

5. B. Mabilon-Bonfils (dir.), *La fête techno : tout seul et tous ensembles*, Paris, Autrement, 2004.

paradigmatique<sup>6</sup>. Pour ce type d'approche issue de la théorie néotribaliste<sup>7</sup>, les raves sont un révélateur de la centralité souterraine de la socialité postmoderne<sup>8</sup> qui voit l'individu autonome se fondre dans la tribu.

Dans sa tentative d'explication de ce qu'il considère comme l'exception franco-britannique des *free parties*, Laurent Tessier<sup>9</sup> a judicieusement mis en lumière le décalage entre ces analyses enchantées de la fête techno et la réalité des *free parties* au début des années 2000, caractérisées par de fortes tensions et une violence latente, où l'individualisme voire le puritanisme l'emporte sur l'orgie festive. L'article de Tessier constitue par ailleurs une attaque de la position dominante de l'hypothèse maffesolienne postmoderne. La similitude du traitement institutionnel des *free parties* dans les deux contextes nationaux serait ainsi capable d'expliquer l'importance semblable du phénomène en raison des comportements et des choix qui à cette lumière apparaissent rationnels. Cependant, si Tessier montre bien que le néotribalisme échoue à rendre compte de la spécificité des *free parties* et des modes d'engagement de leurs participants<sup>10</sup>, l'alternative qu'il propose peine à convaincre. Ramener l'importance sociale des *free-parties* à un contexte politique restrictif et à un attrait symbolique (une « image rebelle ») et économique (« la gratuité ») comme cause du choix rationnel des individus de s'y rendre est tout aussi réducteur que l'hypothèse d'un retour de Dionysos. Cela ne résiste pas à l'épreuve de l'enquête de terrain : là où Tessier fait reposer son argumentation sur des entretiens ponctuels, le suivi prolongé des acteurs montre l'importance de la dimension collective des engagements<sup>11</sup>.

De plus, la mise en avant du choix individuel comme ressort de l'adhésion aux *free parties* est étonnamment proche de l'interprétation néotribaliste des modes d'adhésion aux musiques électroniques de danses pratiquée en Grande-Bretagne. Le néotribalisme y est en effet apparu comme une alternative à la théorie des *subcultures* dans le cadre d'une tradition de recherche très nourrie

- .....
6. S. Hampartzoumian, *Effervescence techno. Ou la communauté trans(e)cendantale*, Paris, L'Harmattan, 2004.
  7. Répertoire des publications sur la techno dans l'espace francophone, Fabien Hein aboutit à un constat similaire en identifiant la revue *Sociétés* dirigée M. Maffesoli comme la tribune principale de cette tendance. Cf. « La question des genres musicaux en France », dans H. Dauncey et P. Le Guern (dir.), *Stéréo. Sociologie comparée des musiques populaires: France/GB*, Paris, Mélanie Seteun/IRMA, 2008, p. 170.
  8. « Ce que Stéphane Hampartzoumian appelle "le ravissement de la fête techno" est chose fort répandue et caractérise bien ce nouvel esprit du temps que, d'une manière métaphorique, on peut appeler le dionysiaque. [...] C'est bien cela qui peut permettre de comprendre quel est, au-delà du discours officiel, le "roi clandestin" régissant, en profondeur, notre vie sociale! », M. Maffesoli. Préface de S. Hampartzoumian, *op. cit.*
  9. L. Tessier, « Musique et fête techno : l'exception franco-britannique des free-parties », *Revue française de sociologie*, vol. 44, n° 1, 2003, p. 63-91.
  10. S'agissant de la dimension économique et de la prise de contrôle de la *free-party* par des fractions marginalisées qui y trouvent un espace de reconversion, cf. Sandy Queudrus, *Un maquis techno. Modes d'engagement et pratiques sociales dans la free-party*, Nantes, Mélanie Seteun, 2000.
  11. J.-C. Sevin, *Les raves et la musique techno en effets. Contribution à une sociologie des formes culturelles*. Thèse de doctorat. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2009.

sur ces questions. Tandis qu'en France l'insistance sur le thème de la transe apparaît comme une constante de l'interprétation des musiques populaires<sup>12</sup>. Si donc on a pu percevoir des similitudes entre la France et la Grande-Bretagne concernant « le phénomène techno », on ne peut en revanche que constater d'importantes différences d'analyses dans le champ des sciences sociales. C'est ce que nous verrons en examinant les trajectoires des notions de *subculture* et de tribus, objets d'appropriations contrastées entre la tradition française et la tradition anglo-saxonne.

Je me démarquerai ensuite du débat entre affiliation « néotribaliste » ou « subculturelle » pour envisager avec la notion de scène les activités qui font exister ces musiques. En effet, les deux cadres explicatifs restent centrés sur la question de la jeunesse et des identités de groupe mais laissent peu de place pour les modes d'existence de ces musiques, y compris hors du temps festif dans les temps et les espaces ordinaires. Dans les deux cas, rien ne nous permet d'expliquer ce déploiement d'énergie qui a conduit les acteurs et les groupes à organiser des événements, presser des disques, les distribuer, aménager des espaces de débats, monter des associations d'information et de prévention, etc., tout ce qui se rapporte à la constitution et à l'entretien d'un monde social de la techno. Enfin, alors que les approches en termes d'identités collectives, de rapport entre jeunesse et musiques, communautés musicales et sociétés, impliquent souvent une analyse statique des phénomènes, je traiterai du cas des *free-parties* en France dans une perspective dynamique avec la notion de scène locale.

### **Des subcultures aux tribus**

Dans le monde anglo-saxon, la notion de *subculture* a été en débat dans les années 1990 avec le phénomène des raves et des musiques électroniques de danse. Cette notion trouve son origine dans les recherches de l'École de Chicago où dès les années 1920<sup>13</sup> elle désignait des groupes aux comportements différents des normes dominantes. Pour Blackman<sup>14</sup>, c'est la raison pour laquelle elle a été appropriée par différentes théories et écoles de pensée aux États-Unis et en Angleterre, notamment pour l'étude des jeunes et de la délinquance. Le Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham la formalise ensuite pour l'analyse des liens entre les styles musicaux qui émergent dans l'Angleterre des années 1960-1970 (mods, ska, punks,

12. D. Looseley (*Popular music in contemporary France: authenticity, politics, debate*, Oxford, Berg, 2003, p. 101.) relève ainsi une sorte de fascination pour ce thème de l'abandon de soi dans la ferveur collective dans les analyses qui vont du phénomène « yé yé » jusqu'aux concerts rock.

13. Cf. Shane Blackman, « Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from the Chicago School to Postmodernism », *Journal of Youth Studies*, vol. 8, n° 1, 2005, p. 4.

14. *Ibid.*, p. 2.

etc.) et les jeunes de la classe ouvrière. L'activité subculturelle est alors interprétée comme une forme de politique symbolique découlant de l'expérience de subordination de la classe ouvrière<sup>15</sup>. Dans les années 1980-1990, l'émergence des raves et des musiques électroniques de danse a été accompagnée par des faits de panique morale qui ont rappelé l'émergence des *subcultures* des années 1960-1970<sup>16</sup>. Les recherches sur les raves ont ainsi donné une nouvelle actualité à cette notion – parfois renommée *club culture*<sup>17</sup> – qui a cependant été mise à l'épreuve d'un nouveau contexte idéologique et socio-économique dans l'Angleterre post-Thatcher et plus généralement à la suite de la chute du mur de Berlin.

Dès le début des années 1980, la théorie des *subcultures* a été critiquée : considérée comme une construction théorique ne coïncidant pas avec la façon dont ces subcultures sont vécues<sup>18</sup>, leur trop grande cohérence en fait des productions symboliques enclavées dans la société alors qu'elles seraient plutôt diffuses, diluées et hybrides<sup>19</sup>. Les auteurs du courant postmoderniste<sup>20</sup> ont repris ces critiques tout en promouvant une compréhension individualiste du monde social et refusant les facteurs de déterminations de classe, d'ethnie ou de genre<sup>21</sup>. L'identité subculturelle étant comprise comme un « signifiant flottant » détaché des structures sociales<sup>22</sup>, il faudrait mettre l'accent sur les choix individuels et la recherche de sens dans la pratique individuelle de la *subculture*. Celle-ci ne serait qu'une forme de jeu dépolitisé dans le « *pleasuredom* » postmoderne<sup>23</sup>.

Dans cette perspective, la théorie néotribaliste de Maffesoli apparaît comme une alternative, au nom de la fluidité des affiliations autour des musiques et du caractère éphémère des regroupements, par opposition à l'homogénéité et à

.....  
15. Cf. S. Hall, T. Jefferson, *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. Abingdon, Routledge, 2006.

16. S. Thornton et A. McRobbie (« Rethinking "moral panic" for Multi-Mediated Social Worlds », *The British Journal of Sociology*, vol. 46, n° 4, 1995, p. 559-574) ont proposé de réactualiser le concept de panique morale issu de la sociologie de la déviance. Par rapport à son contexte d'origine des années 1960, les auteurs soulignent en effet la nécessité de prendre en compte les conséquences de l'expansion de la sphère médiatique et de l'arrivée de nouveaux acteurs dans le débat public comme les groupes de pression ou les services de promotion des marques. De la même manière, les cibles contemporaines des campagnes de panique morale comme les ravers ne sont plus seulement passives. Elles peuvent aussi s'appuyer sur leurs propres médias et disposent de moyens pour faire valoir leurs intérêts.

17. S. Redhead, *Subculture to Club Culture*, Londres, Blackwell, 1997.

18. S. Cohen, « Symbols of trouble », dans K. Gelder (dir.), *The Subculture Reader*, Londres, Routledge, 2005, p. 149-162.

19. G. Clark, « Plaidoyer pour les pulls de ski. Une critique des théories des subcultures jeunes », dans H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret, *op. cit.*, p. 122-129.

20. D. Muggleton, *Inside Subcultures: The Postmodern Meaning of Style*, Londres, Berg, 2000 ; S. Miles, *Youth Lifestyles in a Changing World*, Buckingham, Open University Press, 2000.

21. Pour David Muggleton (« The Post-subculturalist », dans S. Redhead (dir.), *The Clubculture Reader*, Oxford, Blackwell, 1997) la fragmentation postmoderne exige de penser différemment les groupements contemporains et amène ainsi à relire la théorie des *subcultures* en considérant qu'elles ont toujours été fragmentées.

22. Cf. S. Blackman, *op. cit.* pour une analyse détaillée.

23. D. Muggleton, *op. cit.*, p. 49.

la fixité des *subcultures*. C'est le cas par exemple d'Andy Bennett<sup>24</sup> qui, à partir d'une enquête sur les musiques électroniques de danse, promeut la notion de tribu pour montrer que les groupements désignés comme des *subcultures* peuvent être mieux compris si on les aborde comme des rassemblements temporaires caractérisés par des frontières fluides et une adhésion fluctuante. Ce qu'on désigne ainsi comme des *subcultures* avec ce que cela implique de cohérence, de fixité et d'association à des sous-ensembles populationnels serait en fait un mode d'affiliation instable et mouvant, caractéristique des sociétés de consommation d'après-guerre. En cela Bennett s'appuie sur les travaux de Rob Shields<sup>25</sup> et de Kevin Hetherington<sup>26</sup> qui abordent les pratiques de consommation à l'aide des concepts de socialité postmoderne et de néotribalisme. Pour Bennett, ces musiques exemplifient l'éclectisme essentiel de la « culture jeune » d'après-guerre, c'est pourquoi il s'étonne aussi que Maffesoli caractérise le néotribalisme comme un phénomène récent. Celui-ci serait plutôt à mettre en rapport avec la gamme de choix d'un marché grand public et varié en termes de styles de vie, qu'avec l'émergence d'une époque et d'une sensibilité postmoderne.

### Des tribus à la *subculture* technoïde

Il est ainsi étonnant de constater que les travaux anglo-saxons qui s'appuient sur le néotribalisme pour mettre en avant la dimension individualiste des pratiques concernant les musiques électroniques de danse s'approchent des critiques qui, en France, ont été émises à l'encontre du néotribalisme ou plutôt de la version française du néotribalisme à propos des raves. En France, le paysage des recherches est ainsi très différent : outre que les analyses se soient concentrées sur la fête, l'effervescence et la fusion sociale, soulignons aussi que les *cultural studies* y ont eu écho tardif<sup>27</sup>.

24. A. Bennett, « Subculture or neotribe? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste », *Sociology*, n° 3, 1999, p. 599-617.

25. R. Shields, « The individual consumption cultures and the fate of community », dans R. Shields (dir.), *Lifestyle shopping. The subject of consumption*, Londres, Routledge, 1992, p. 99-113.

26. K. Hetherington, « Stonehenge and its festival. Spaces of consumption », dans R. Shields (dir.), *ibid.*

27. Alors même qu'ils faisaient appel à des auteurs français (Barthes, Althusser) pour dépasser un marxisme rigide. Si l'on excepte la traduction et la publication des travaux fondateurs de Richard Hoggart (*La culture du pauvre*, Paris, Éditions de Minuit, 1971), il faut attendre 1996 avec un numéro de la revue *Réseaux* (A. Mattelart E. Neveu, « *Cultural studies stories*. La domestication d'une pensée sauvage? », *Réseaux*, n° 80, 1996) pour évoquer les travaux sur les *subcultures*. Les éditeurs de ce numéro publient ensuite en 2003 une *Introduction aux Cultural Studies* (Paris, La Découverte, 2003). Enfin, 2008 voit la publication d'une anthologie (H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret (dir.), *Cultural Studies Anthologie*, Paris, Armand Colin/ INA) et de la traduction du classique de Dick Hebdige, *Sous-Culture. Le sens du style* (Paris, La Découverte). Pour une mise en perspective entre la situation française et anglaise notamment concernant les malentendus à propos de la « culture jeune » et de la réception française des *subcultures*, on peut se reporter à H. Glevarec, « Les "subcultures" et leurs autres », dans H. Glevarec, E. Macé, E. Maigret, *op. cit.*, p. 61-67.

Si en Angleterre, avec l'appui de la théorie néotribaliste, les musiques électroniques de danse paraissent typiques de l'ordre consumériste postmoderne, en France mais aussi au Québec, on voit la rave se soustraire à la logique de consommation qui caractériserait « un ordre profane consumériste où le temps est mesuré en termes de productivité<sup>28</sup> ». Pour Maffesoli, les raves manifestent une forme de démocratisation de la pensée de George Bataille, il s'y exprime « un désir d'échapper au fantasme du chiffre et de la comptabilisation de toute chose qui habite la société de consommation<sup>29</sup> ». On passe donc de la consommation et du style de vie à la consommation de soi dans la fête...

Notons cependant que dans le domaine du marketing, on est plus proche de la compréhension anglo-saxonne du néotribalisme. Celui-ci y ouvre une alternative pour l'étude du comportement en cette « fin de siècle où le classement des consommateurs en segments aux caractéristiques homogènes recherchant le même bénéfice consommateur semble de plus en plus problématique<sup>30</sup> ». Le « marketing tribal » met ainsi en avant les notions de tribus et de « valeur de lien » pour décoder les ensembles de consommateurs dans une société aux repères brouillés. À l'instar de Bennett, les auteurs précisent qu'il n'y a là rien de révolutionnaire en termes de consommation, avec ce type de regroupements émotionnels que l'on aurait déjà vu avec les *mods*, *teddy boys* ou *skinheads* des années 1960-1970. La nouveauté serait que ce tribalisme postmoderne « n'implique pas des traits de personnalité et des valeurs fixes et communes, mais une expérience commune correspondant à un aspect fragmenté de la vie de la personne<sup>31</sup> ». On pourrait néanmoins déceler une référence à l'approche française quand les auteurs évoquent ces tribus qui sont proches des clans et « autres regroupement à saveur traditionnelle en tant qu'effervescences collectives participant du réenchâtement postmoderne du monde<sup>32</sup> »...

Une autre source d'étonnement se trouve dans la façon dont le néotribalisme peut comporter en France des similitudes avec la théorie des *sub-cultures*. La caractérisation de la fête postmoderne, comme réponse aux conséquences de la modernité individualiste, résonne ainsi avec le thème de la « réponse subculturelle » comme adaptation aux transformations de l'environnement, une fois délestée des références marxistes liées aux contradictions qui agitent les sociétés capitalistes. Si l'on se reporte au texte fondateur

.....  
28. F. Gauthier, « Consommation. La religiosité des raves », *Religiologiques*, n° 24, 2001, p. 192.

29. M. Maffesoli, « L'interprétation des raves. Entretien avec Nicolas Bourriaud et Philippe Nassif », *art press*, hors série n° 19, 1998, p. 159.

30. B. Cova et M. Roncaglio, « Repérer et soutenir les tribus de consommateurs? », *Décisions marketing*, n° 16, 1999, p. 7.

31. *Ibid.*, p. 8.

32. *Id.*

de Phil Cohen<sup>33</sup>, les *subcultures* y apparaissent comme des formes d'adaptation locales aux transformations des modes de vie des secteurs populaires. La destruction de la sociabilité de quartier dans l'*East End* londonien à la suite de la rénovation urbaine, les changements urbanistiques (constructions en hauteur, blocs de tour), mais aussi le déclin de la petite industrie et de l'artisanat qui a obligé les habitants à partir travailler loin de leur lieu de résidence, tout cela entraîne la perte du lien communautaire de la classe ouvrière. Ainsi, pour Cohen

*Mods, parkas, skinhead, crombies...* tous représentent, dans leurs différents registres, une tentative pour reconstituer quelque chose des éléments de cohésion sociale disloquée dans la culture de leurs parents, pour les combiner avec des matériaux empruntés à d'autres fractions de classe, symbolisant l'une ou l'autre des options alternatives à cette culture familiale<sup>34</sup>.

Or, du côté français, l'approche néotribaliste voit dans les raves des instances de « réagrégation communautaire » dans une société individualiste. Leur émergence serait une « réponse sociale » propre à revivifier le sentiment collectif. Pour Hampartzoumian, la fête techno manifeste une réponse à l'absence de communauté, voire « la principale réponse sociale, capable de soulager l'individu de son individualité<sup>35</sup> ».

Dans la suite de cette convergence inattendue entre réponse néotribaliste postmoderne et réponse subculturelle, il apparaît logique qu'un auteur affilié au néotribalisme en vienne à utiliser la notion de *subculture*<sup>36</sup>. La référence de Pourtau est toutefois Howard Becker et la sociologie de la déviance, sans qu'il soit visiblement informé des vifs débats en Angleterre autour des *subcultures* jeunes. Mais on y décèle le même type de relation homologique entre la forme musicale et les attitudes et valeurs de groupe que dans l'approche développée au Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham<sup>37</sup>. Pour Lionel Pourtau, la « subculture technoïde » exprime une rupture envers le monde des adultes, comme symptôme du « doute radical » envers les valeurs dominantes. Il s'y exprime un « besoin de transe » que la perte de légitimité des normes de rationalité de la modernité permet de faire réémerger. Ce comportement étiqueté comme déviant est ainsi normal par rapport à ces évolutions et par rapport à la *subculture* qui lui fournit une

.....  
33. P. Cohen, « La communauté ouvrière et le conflit subculturel. L'East End en proie à la rénovation », *Réseaux*, n° 80, 1996 [En ligne]. <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/80/02-cohen.pdf>.

34. *Ibid.*

35. *Ibid.*, p. 103.

36. L. Pourtau, *Techno 2. Une subculture en marge*, Paris, Éditions du CNRS, 2012.

37. Cf. D. Laughey, « À la recherche des publics de la musique britannique : sous-culture, pratiques quotidiennes et médiation », dans H. Dauncey et P. Le Guern (dir.), *op. cit.*, p. 205-217.



« prothèse collective ». Le déviant technoïde passe ainsi « du besoin de différence envers la société globale à l'identification à la minorité<sup>38</sup> ».

Le cadre interprétatif reste dans l'optique postmoderne dans la mesure où cette *subculture* technoïde n'apparaît pas liée à un projet politique ou à une « vision » mais doit son existence à la réaction négative des pouvoirs publics. Alors que l'approche du CCCS de Birmingham visait à interroger le lien entre *subculture* et pouvoir pour analyser dans quel sens cette « désaffiliation générationnelle » serait un signe révélateur de contradictions sociales plus générales<sup>39</sup>. Dans le cas de la *subculture* technoïde, il n'est pas question de contradiction mais d'évasion ou de sécession : « en cherchant à créer des zones d'autonomie temporaire, les technoïdes renouvellent une pratique de *secessio plebis* à durée déterminée<sup>40</sup> ». Cette dépolitisation tribaliste se situe bien dans la perspective postmoderniste comme nous l'avons vu plus haut. Elle a été critiquée par Graham St John qui, tout reprenant le cadre néotribaliste comme alternative au cadre subculturel, refuse de considérer les tribus techno comme n'ayant pas d'engagement politique<sup>41</sup>.

## La scène locale, espaces et réseaux de perspectives

*Subculture* ou tribu, affiliation éphémère ou durable, cohérence ou fluidité... ces débats éclairent une dimension de la vie sociale avec ses formes de regroupements, notamment autour des musiques populaires. Celles-ci représentent une application privilégiée mais ces débats peuvent être étendus à bien d'autres objets de sorte que sa portée générale esquivent en retour la prise en compte de la spécificité de la musique. On peut en effet constater que la musique reste périphérique dans ces travaux : signe d'appartenance et de ralliement à la *subculture*, objet de choix individuel ou intermédiaire de la réagrégation communautaire en fonction des versions du néotribalisme. De plus l'analyse des musiques populaires reste le plus souvent attachée aux phénomènes de

38. Lionel Pourtau, « La subculture technoïde, entre déviance et rupture du pacte hobbesien », *Sociétés*, n° 90, 2005, p. 77.

39. S. Hall, « Introduction. Once more around Resistance through Rituals », dans S. Hall et T. Jefferson (dir.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, Abingdon, Routledge, 2006, p. vii-xxxi

40. *Ibid.*, p. 72. L'auteur reprend ici la « pensée du retrait » (cf. Pascal Nicolas-le-Strat, « Une pensée du retrait, la sociologie du quotidien de M. Maffesoli », *Futur Antérieur*, n° 14, 1992, p. IX) de M. Maffesoli sur ces fuites limitées dans le temps : « toutes choses qui redisent la *secessio plebis*, qui rappellent qu'il existe de nombreuses manières de se retirer sur l'Aventin. Tout comme dans les formes effervescentes des utopies en majuscule, il s'agit de vivre, en mineur, une multiplicité de petites utopies interstitielles, qui toutes manifestent un instinct de conservation de groupe ». M. Maffesoli, *La transfiguration du politique: la tribalisation du monde*, Paris, La Table ronde, 1992, cité par L. Pourtau, « La subculture... », *op. cit.*, p. 83.

41. « As these youth formations are also configurations of "DiY culture", they are fashionably committed to both pleasure and politics. Thus while they are "passional" communities, evidencing the "empathetic sociality" characteristic of Maffesolian neo-tribalism, they are not politically disengaged », G. St John, « Post-rave technotribalism and the carnival of protest », dans D. Muggleton et R. Weinzierl (dir.), *The post-subculture reader*, Oxford & New York, Berg, 2003, p. 72.

jeunesse. Là encore, si cette optique garde toute sa légitimité, les deux ordres de questionnements ne se superposent pas systématiquement et nous pouvons suivre la proposition de David Hesmondhalgh visant à désencastrer les *popular music studies* des *youth studies*. Pour ma part, dans le but d'envisager les pratiques – produire des morceaux en studio, les diffuser, les distribuer, les acheter, les mixer, écouter en public, en parler, organiser des occasions d'appréciation etc. – qui *font*<sup>42</sup> la musique et les espaces dans et par lesquels elle advient.

En d'autres termes, il s'agit d'examiner comment les multiples acteurs et pratiques font exister une scène locale<sup>43</sup> en tant que monde social<sup>44</sup> à la fois localisé et connecté à d'autres lieux ayant comme objet commun et foyer d'attention la techno. Nous écartant de la question de l'appartenance rigide ou fluide, on peut compter sur la conscience de faire partie d'un même monde, mais les acteurs ne sont pas réductibles à un monde social, ils participent à une pluralité de mondes et changent de rôles incessamment. Les mondes sociaux connaissent eux-mêmes des divisions internes et des types d'engagements variés qui ne garantissent pas une unité de perspectives. Un monde social se décrit plutôt comme une multiplicité de perspectives, entendues non comme pures consciences subjectives mais ancrées dans des jeux d'activités. « Dire que les mondes sociaux sont des réseaux de perspectives signifie que ces perspectives sont prises dans des *nexus d'interaction et d'activités collectives*: les mondes sociaux en sont le lieu, le cadre et le produit et l'enjeu<sup>45</sup>. »

En tant que scène locale, ce monde social est en outre étroitement articulé à des espaces qui le structurent dans son organisation et ses modes de coordination. Comme Bordreuil, Sage et Suzanne<sup>46</sup>, on peut considérer que la construction d'une scène repose sur la mise en place d'espaces propres: espaces de création comme les *home-studio*, espaces de diffusion comme des sites de plein air, friches industrielles ou bars, espaces économiques comme les disquaires spécialisés qui sont aussi des points de rencontre d'amateurs et de DJ. Il faut aussi mentionner les espaces virtuels du Web qui ont une fonction

42. J. Cheyronnaud, « Ethnologie et musique: l'objet en question », *Ethnologie française*, T.7, n° 3, p. 382-393.

43. Contre D. Hesmondhalgh cette fois pour qui cette notion est handicapée par une tendance à revêtir des acceptions trop différentes voire contradictoires (*op. cit.*, p. 30). Or nous avons vu que les notions de tribus et de *subculture* sont susceptibles d'être appropriées dans des sens très différents. Si bien que, comme il propose aussi il ne s'agit pas de promouvoir un maître concept sous lequel subsumer le phénomène mais de l'envisager comme une composante d'un dispositif notionnel. Par ailleurs l'approche en termes de genre défendue par Hesmondhalgh n'est pas elle-même sans poser des difficultés. Cf. G. Guibert, « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », dans S. Dorin (dir.), *Sound Factory. Musique et Industrie*, Paris, Seteun, 2012, p. 93-124.

44. En nous inspirant notamment de sa reconstruction à partir des travaux de G. H. Mead par Daniel. Céfai. Cf. « Mondes sociaux. Enquête sur un héritage de l'écologie humaine à Chicago », *SociologieS*, Dossier Pragmatisme et sciences sociales, février 2015. [En ligne] <http://sociologies.revues.org/4921>.

45. D. Céfai, *op. cit.*, p. 16.

46. J-S. Bordreuil, R. Sage, G. Suzanne, *Marseille et ses moments musicaux: ville et scènes musicales*, Rapport final. Programme Interministériel de recherche: Culture, Ville et Dynamiques Sociales, 2003, p. 176.

de diffusion et une fonction discursive. Les musiques et les acteurs circulent dans ces espaces qui forment le support indispensable de l'existence d'une scène, tout comme l'expansion de celle-ci les alimente. La rave ou les occasions d'écoute en public de la musique constituent donc des points, certes centraux, mais dépendants des autres points de ce réseau de sites. Enfin, une scène locale est susceptible d'évoluer, de se structurer ou de se déstructurer, de s'étendre ou de rétrécir. Sa stabilité dépend des modes de coordination et des conventions qui encadrent et régulent les activités<sup>47</sup>. En tant que monde social elle n'est pas autosuffisante mais vit dans et par un environnement culturel, législatif, économique, etc. qui conditionne sa dynamique.

### Constitution des scènes techno locales

Dans la suite de cette esquisse d'un cadre d'analyse des scènes locales, j'aimerais en venir à la question de leur formation. De ce point de vue, les années 1990 offrent rétrospectivement un point d'observation privilégié, dans la mesure où les pratiques musicales et les activités constitutives des scènes locales de la techno se sont propagées et implantées dans des localités où elles constituaient une nouveauté plus ou moins radicale.

Jusqu'en 1998 et la reconnaissance officielle de la techno<sup>48</sup> il est possible de considérer le développement des *free-parties* comme un effet des politiques d'interdiction, ainsi que le soutiennent Laurent Tessier et Lionel Pourtau. C'est aussi l'opinion de la Commission nationale des musiques actuelles et par extension du ministère de la Culture qui souhaite voir disparaître progressivement ce phénomène par l'amélioration des conditions d'autorisation administrative des raves respectant le cadre réglementaire des déclarations préalables en Préfecture<sup>49</sup>. Ce qui est aussi une façon d'encourager la professionnalisation des musiciens et organisateurs de raves. Or, c'est un mouvement massif d'amateurs et d'acteurs opérant en dehors des circuits établis, échappant au cadre des raves professionnelles, qui apparaît et se développe plus largement dans ces années<sup>50</sup>. L'hypothèse de l'effet pervers d'une politique d'interdiction devient alors plus fragile.

47. H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

48. Cf. A. Dutilh et D. Varrod, *Les musiques actuelles: rapport à Catherine Trautmann ministre de la culture et de la communication*, ministère de la Culture et de la Communication, septembre 1998. (En ligne) [www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/musiques-actuelles/rapport1998.pdf](http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/musiques-actuelles/rapport1998.pdf).

49. Il faut néanmoins attendre 1999 pour que soit publiée une nouvelle circulaire administrative (« Instruction sur les manifestations rave et techno ») qui promulgue cette nouvelle politique.

50. On peut certes faire remarquer que les *free-parties* bénéficient indirectement de la reconnaissance officielle de la techno et de l'assouplissement des directives, par un effet de brouillage du point de la gestion locale de ces manifestations par les diverses autorités (mairie, gendarmerie...).

Ce que j'ai observé dans une ville de l'est de la France<sup>51</sup> sur la dynamique locale de l'underground techno, fait l'objet de descriptions similaires chez Raphaël Sage pour Marseille<sup>52</sup>. La constitution des scènes locales s'effectue sous l'impulsion de quelques acteurs ayant découvert la techno ailleurs dans une scène plus avancée dans l'espace national ou international (Londres, Berlin, etc.) ou à domicile par le biais d'un *sound-system* de passage organisant une rave. Rave dans laquelle les futurs acteurs de la scène découvrent la techno, ce qui devient une expérience fondatrice d'un parcours d'amateur<sup>53</sup>. Il ne s'agit pas seulement de musique mais d'une manière particulière de l'expérimenter dans un cadre et des lieux qui ne sont pas habituellement dédiés à l'expérience musicale.

Ces éléments forment la totalité qui constitue cette expérience esthétique et affective forte, dont les effets sont ressentis au-delà de celle-ci. La fonction de la rave apparaît ici non comme instance de réagrégation communautaire ou de récréation d'un sens collectif mais comme instance de propagation de la techno. Sur la base d'une ou de quelques expériences esthétiques concluantes, certains entrevoient un monde en formation et de nouvelles possibilités. Cela n'est pas tant à rapporter à des représentations mais plutôt à des énergies impulsées par la participation à ces raves qui suscitent des désirs : « ça motive », nous disent les amateurs, on adhère au modèle des *free-parties*, on « rentre dans le mouvement ». En particulier, le modèle des *sound systems* et des raves sauvages, comme espace de liberté, suscite l'adhésion. Cela incite les individus non seulement à revenir mais aussi à s'investir de différentes manières dans cette dynamique collective. Des idées prennent forme et se diffusent : devenir DJ, acheter des platines et des disques ; fonder un label, ouvrir un magasin de disque, créer un fanzine, un site Internet ; organiser des raves, investir dans du matériel de sonorisation, de décoration, pour former un *sound-system*...

Je me réfère ici à la théorie du rayonnement imitatif de Gabriel Tarde, qui ne doit pas être confondue avec celle de la contagion au sens de la psychologie des foules. L'analyse ne se situe pas au niveau de la psychologie individuelle mais interindividuelle. L'imitation, qui désigne un rapport imitatif dans lequel l'amateur est constitué, n'engendre pas une reproduction à l'identique mais une adaptation qui chaque fois recrée et modifie le modèle imité : c'est une « une assimilation compliquée qui renvoie non à un unisson

51. J.-C. Sevin, *Les raves et la musique techno en effets. Contribution à une sociologie des formes culturelles*. Thèse de doctorat. École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009.

52. J.-S. Bordreuil, R. Sage, G. Suzanne, *op. cit.*

53. J.-C. Sevin, « La rencontre avec la techno. Des parcours d'expérience à l'événement qui constitue l'amateur », dans A. Pecqueur et O. Roueff (dir.), *Écologie sociale de l'oreille. Enquêtes sur l'expérience musicale*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2009, p. 187-210.

mais à un accord<sup>54</sup>». Ce ne sont pas des normes de comportement qui s'imitent, «ce qui est imité, c'est toujours une idée ou un vouloir, un jugement ou un dessein, où s'exprime une certaine dose de croyance et de désir<sup>55</sup>». L'imitation comme affect n'implique pas une pure passivité, elle comporte une part active : c'est une action imitative qui n'a pas pour référent un sujet constitué mais un milieu impersonnel dans lequel les flux imitatifs se conjuguent. Il n'y a donc pas d'uniformisation parce que le rayonnement imitatif s'effectue chaque fois sur une «plaque sensible» différente, et vient se composer avec d'autres flux imitatifs dont chaque individu constitue un nœud singulier<sup>56</sup>. Ce rayonnement imitatif de la techno se déploie ainsi dans une diversité de degrés et de types d'engagements dans le réseau de perspectives de la scène locale.

### Expansion des scènes

Ce mode de constitution des scènes locales pourrait en outre expliquer la relative lenteur avec laquelle le phénomène des raves underground s'est diffusé en France. Ce n'est en effet qu'au milieu des années 1990 que les services de l'État central, sur la base d'une assimilation de l'organisation de raves avec le trafic de stupéfiant, s'inquiètent du fait que le phénomène prend de l'ampleur pour toucher des couches plus larges de la population<sup>57</sup>.

La perspective tardienne peut ainsi être mobilisée dans l'analyse de la dynamique d'expansion des scènes locales. Saisir la formation d'une scène dans une aire géographique délimitée permet de considérer autrement les transformations générales à l'échelle nationale. Dans le vocabulaire de Tarde, après l'aperçu des «similitudes élémentaires» on peut expliquer «les similitudes supérieures, plus amples, plus complexes»<sup>58</sup> sans en passer par une approche panoramique (ou «top-down»), car les premières expliquent les secondes et non l'inverse. Dans cette optique, le phénomène d'expansion des scènes locales apparaît comme un mode de propagation de proche en proche, par le biais des collectifs qui organisent des raves et les font découvrir aux participants qui à leur tour vont organiser des fêtes, etc. sans passer par la médiation des grands réseaux de diffusions médiatiques. Il y a un modèle qui n'est pas recréé à l'identique, mais une reproduction dans un lieu qui est

54. I. Joseph, «Gabriel Tarde: le monde comme féerie», dans Gabriel Tarde, *Les lois sociales*, Le Plessis-Robinson, Les Empêcheurs de penser en rond/Institut Synthélabo, 1999, p.33.

55. G. Tarde, *Les lois de l'imitation*, Genève, Slatkine reprints, (1890) 1979, p. 157.

56. B. Karsenti, «L'imitation. Retour sur le débat entre Durkheim et Tarde», dans Christiane Chauviré et Albert Ogien (dir.), *Raisons Pratiques n° 13 (La régularité. Habitude, disposition et savoir-faire dans l'explication de l'action)*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2002, p. 183-205.

57. «Les soirées raves: des situations à hauts risques», MILAD (Mission de Lutte Anti-Drogue), 1995. Cf. Marc Lathuillière, «La police prend les raves à partie», *Libération*, 10 avril 1995.

58. G. Tarde, *Les lois sociales, op. cit.*, p. 47.

chaque fois un espace sensible différent, d'où résulte une forme d'adaptation avec des variations, mêmes minimales. Comme le proposent Bordreuil, Sage et Suzanne<sup>59</sup> en partant d'autres appuis, la scène locale est à la fois une entité réceptive et une entité transmissive. De même, pour Jérôme Guibert<sup>60</sup>, la scène est à la fois une scène vécue localement et une scène perçue extérieurement et cette seconde dimension peut avoir des répercussions importantes sur le niveau local de la scène.

## Territoire et économie des scènes locales

La dynamique des scènes est fonction des configurations locales, aussi bien spatiales – occasion ou possibilité d'occuper des lieux, bars, salles, sous-sols, sites de plein air – que sociales touchant au degré de résistance ou d'ouverture d'un public local et à la posture des autorités envers ces activités – tolérance et contrôle ou hostilité et répression systématique. Une tendance à la mythologisation de la *free party* a contribué à mettre l'accent sur les « technomades<sup>61</sup> », avec comme conséquence un désintérêt pour l'ancrage local de l'underground techno. Les *sound-systems* itinérants vivant de façon autonome forment une minorité et de façon plus massive et plus ordinaire, les collectifs organisateurs sont beaucoup moins structurés et se réunissent autour de projets ponctuels dans un cadre associatif, tout en évoluant dans une forme de pluri-activité<sup>62</sup>. Les *sound systems* peuvent aussi être dans ce dernier cas de figure et se déplacer sur un périmètre plus large à l'occasion de rassemblements plus importants. Ils restent néanmoins ancrés dans une scène locale, aux frontières floues en raison des sites de plein air investis. Mais dans les faits il y a une circulation autour des centres urbains et certains lieux sont souvent réutilisés, pouvant être, selon les configurations locales, l'objet d'un accord tacite entre autorités et collectifs, basé sur la remise en état du site une fois la manifestation terminée.

L'intérêt d'une approche en termes de scène locale est ainsi de prendre en compte les différences, voire les spécificités territoriales, ainsi que des phénomènes d'attractivité vers telle ou telle scène qui la renforce à mesure qu'elle est perçue positivement. Elle donne aussi un intérêt à l'analyse des circulations des *sound-systems*, des DJ ou des publics et aux connexions, échanges et influences entre les scènes à travers ces circulations. Celles-ci tracent les contours d'un espace aux frontières mouvantes, qui ne correspondent pas forcément aux découpages nationaux (par exemple le sud-est de la

59. *Ibid.*

60. *Ibid.*

61. T. Colombié, *Technomades : la piste électronique*, Paris, Stock, 2002.

62. Question cruciale de la compréhension du fonctionnement d'une scène. Cf. Jérôme Guibert, *op. cit.*, p. 100.

France pouvant être connecté avec l'Italie du Nord, le sud-ouest avec l'Espagne, alors que des routes plus stabilisées vers la Tchéquie ont longtemps été empruntées) mais qui peut néanmoins se singulariser en espace national sous l'effet des interventions des États et de leurs modes de régulation. Au final, la scène techno underground, comprise comme l'ensemble des scènes locales et des circulations autour d'elles, pourrait être décrite comme une arène<sup>63</sup>, au sens d'un conglomérat de mondes sociaux rassemblant les acteurs et les activités qui font la musique. Ce type d'approche n'est pas favorisé par la logique centralisée et pyramidale ancrée dans la culture française qui ne conçoit que des processus culturels qui vont du centre parisien vers la périphérie<sup>64</sup>.

La techno underground a un modèle économique qui diffère de celui des discothèques et des gros labels qui ont misé sur les musiques électroniques de danse dans les années 1990. Le contexte institutionnel de répression des raves dans les années 1990 a contribué à une forte polarisation entre les acteurs évoluant autour des *free-parties* et ceux évoluant autour des clubs, deux ensembles nettement distincts du monde des discothèques<sup>65</sup> mais qui ont eux-mêmes des perspectives différentes s'agissant notamment du rapport aux institutions, de l'usage des espaces et du mode de coordination. Ces deux scènes se démarquent par leurs esthétiques musicales et leurs publics, même s'il faut compter avec un degré de porosité des mondes favorisant les croisements et les circulations. On peut aussi les rapprocher, au regard des modes d'engagements fondés sur la passion pour la musique se poursuivant dans une activité liée à la scène comme source de revenus, et une précarité économique vécue comme une forme de liberté<sup>66</sup>.

La scène des clubs techno est fondée sur le modèle de l'indépendance des petites structures, tandis que la scène des *free-parties* est plutôt liée au monde associatif dont une partie des acteurs peut avoir des engagements plus temporaires en ne cherchant pas à pérenniser leurs activités pour les rendre viables d'un point de vue économique. Mais dans les deux cas, les conceptions de la légitimité et du succès sont basées sur des événements de taille restreinte liés à un public engagé. Avec un même modèle organisationnel fondé sur la production musicale de morceaux (*tracks*) destinés à être achetés par des DJ (ce qui inclut les amateurs possédant des platines et en

63. En nous inspirant librement d'Anselm Strauss.

64. Cf. Jérôme Guibert, *op. cit.*, p. 95-96.

65. Cf. Étienne Racine, « Diversité des fêtes techno », dans *La fête techno, approche sociologique, médicale et juridique*, vol. 1, Poitiers, Le Confort Moderne, 1997, p. 22-29.

66. Cf. J. M. Kühn, « Arbeiten in der Berliner Techno-Szene: Skizze der Theorie einer Szenewirtschaft elektronischer Tanzmusik », in: *Journal der Jugendkulturen*, n° 17, 2011. (« Working in the Berlin Techno Scene: Theoretical Sketch of an Electronic Music "Scene Economy" », translation by Luis-Manuel Garcia (En ligne) [www.berlinmitte-institut.de/berlin-electronic-dance-music-scene-economy](http://www.berlinmitte-institut.de/berlin-electronic-dance-music-scene-economy)).

faisant un usage domestique ou dans des espaces de sociabilité ordinaire) et mixés en *live* en tant que forme d'écoute et d'appréciation cardinale.

Dans les clubs, le public paie moins pour la musique que pour l'expérience globale de la soirée. Dans le cas des soirées associatives ou des *free-parties*, les prix sont très bas (PAF participation aux frais) ou libres, chacun donnant ce qu'il peut. Ces dernières sont en principe fondées sur l'autonomie organisationnelle et l'horizontalité des relations entre acteurs. Les rôles n'étant pas, ou moins, attachés statutairement à des personnes mais permutable entre ravers, organisateurs, DJ, etc. En ce sens, « l'underground » n'est pas un attribut des individus ou des groupes ou même des musiques, mais relève des situations et des pratiques. En d'autres termes, nous ne sommes pas dans une approche culturaliste qui viserait à expliquer le comportement des acteurs par leur appartenance à une culture ou *subculture* underground qui les définirait.

### **Écologie des scènes techno underground**

Les scènes sont ainsi liées à un territoire et un modèle économique mais plus généralement elles sont des totalités organiques qui évoluent dans et par un environnement. Cette perspective écologique met l'accent sur les transactions des scènes avec leur environnement culturel, économique, institutionnel, etc. ; transactions qui façonnent leur dynamique.

L'écologie des scènes techno underground a subi des perturbations avec le changement de taille des rassemblements au cours de la seconde moitié des années 1990. La médiatisation de ce phénomène, venant interférer avec la dynamique d'expansion exposée plus haut, a attiré un public moins impliqué. Les *free-parties* atteignant plusieurs milliers de participants allaient se révéler ingérables pour les collectifs organisateurs face à un nouveau public non au fait, ou n'adhérant pas, aux principes organisationnels évoqués plus haut. Les principes d'autonomie et d'auto-organisation trouvaient donc leurs limites. Cela s'est traduit par une exacerbation des conflits avec certains acteurs se greffant sur ces événements pour y trouver un débouché commercial (nourriture ou drogue) sans participer aux frais ni partager avec les *sound-systems* les risques liés aux interventions des forces de l'ordre. Les dégradations de sites à la suite des rassemblements ont aussi exacerbé les conflits avec les acteurs locaux. Et une autre conséquence de cette situation perturbée s'est traduite par le déclin de la diversité des participants et de la pluralité des formes d'implications, qu'il s'agisse du versant organisationnel ou artistique au fondement de la vitalité des scènes. Les problèmes de sécurité et de désorganisation des rassemblements ont contribué à installer un climat plus violent qui a repoussé une partie



des participants. La diversité a laissé place à une homogénéisation, un durcissement des frontières accompagné par la prédominance d'une musique plus dure, le style *hard-core* illustrant en un sens ce processus. Processus rendu non seulement audible mais visible avec ce qui a été dénoncé comme l'uniforme du « teufeur » (raver) basé sur des vêtements issus des surplus militaires. Ce style vestimentaire fonctionne comme un signe subculturel traduisant ce processus de reterritorialisation de la scène techno underground où l'hétérogénéité motrice de la scène disparaît face à l'homogénéisation et à l'affirmation identitaire<sup>67</sup>.

Dans la suite de ces dégradations affectant les *free-parties* et des conflits locaux qu'elles provoquent avec les propriétaires ou les riverains des terrains utilisés, des députés se sont saisis de ce problème public pour légiférer. Bien que se tenant sans autorisation légale, les *free-parties* semblaient échapper aux cadres juridiques existants, elles « n'entraient pas complètement dans le champ d'application d'aucun texte législatif » précise ainsi le décret d'application de l'article 53 de la loi de sécurité quotidienne (dite LSQ) du 3 mai 2002 consacré aux *free-parties*. Cette loi, qui prévoit la saisie du matériel de sonorisation et une amende en cas d'absence d'autorisation, fonctionna en pratique comme un dispositif d'interdiction<sup>68</sup> en raison des normes et conditions requises que ne peuvent fournir bien souvent les associations et collectifs d'organisateur.

Ce changement dans l'environnement institutionnel et législatif a bouleversé l'écologie des scènes techno, dans la mesure où la diminution des occasions de diffusion en public entraîna la baisse des ventes de disques destinés aux DJ, affectant en retour les disquaires comme les labels. La diminution importante du nombre d'événements a eu un impact direct sur l'économie de la techno underground. Au final c'est toute l'importance de l'écosystème des scènes locales qui apparaît dans cette séquence qui va du déclin de la diversité des acteurs aux difficultés rencontrées dans l'organisation des raves.

## Conclusion

Nous avons vu que l'intérêt de la notion de scène, face à celles de *subculture* et de tribus, se situe dans la mise en avant des activités qui *font* la musique, pour décrire comment se constitue un monde social en lien avec un territoire dans lequel il se développe et plus généralement dans ses transactions avec un environnement culturel, économique et législatif qui conditionne sa dyna-

67. Cf. G. Kosmicki, « Le sens musical en *free-party* aujourd'hui : entre idéologie et utopie », *Sociétés*, n° 72, 2001, p. 35-44.

68. L. Lafargue de Grangeneuve, *L'État face aux rave-parties. Les enjeux politiques du mouvement techno*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

mique. Dans le cas de la techno underground, cela permet aussi de porter un regard critique sur les travaux qui font de l'existence des *free-parties* un produit d'un contexte répressif. Faire des *free-parties* une conséquence des politiques d'interdiction ne permet pas de traiter autrement que négativement les divers modes d'engagements dont elles sont le lieu. De plus l'analyse de la trajectoire des scènes locales techno montre que les questions d'identité et de cohérence sont centrales quand elles sont dans une phase de déclin.

Selon un processus semblable à celui qu'a diagnostiqué Will Straw<sup>69</sup> pour la scène rock alternative étatsunienne (« heartland rock »), les *free-parties* comme les raves en général, qui formaient une plateforme dans laquelle s'étaient alliés des groupes aux identités et horizons musicaux divers, ont connu une reterritorialisation sur un noyau puriste et des styles durs (« hardcore », « hard-teknø ») en tant que garant de leur identité. Les analyses se sont focalisées sur cette phase de reterritorialisation pour y voir un lien organique entre la techno underground et des formes de marginalité<sup>70</sup>. Or, une approche en termes de dynamique des scènes montre que cela revient à prendre l'aboutissement temporaire d'un processus pour une donnée définitive. Enfin, je me suis concentré sur la phase des années 1990-2000 qui appartient maintenant au passé : l'objectif était de poser les bases d'un modèle d'analyse de la trajectoire de ces scènes. Il faudrait maintenant le mettre à l'épreuve de la période contemporaine.

.....  
69. W. Straw, « Systems of articulations, logics of change: scenes and communities in popular music », *Cultural Studies*, vol. 5, n° 3, 1991, p. 361-375.

70. L. Lafargue de Grangeneuve, *op. cit.*; L. Pourtau, *op. cit.*