

FREE-PARTY : LE RAYONNEMENT NÉGATIF DU SIGNE

Sébastien Thibault

De Boeck Supérieur | « Sociétés »

2005/4 n° 90 | pages 89 à 97

ISSN 0765-3697

ISBN 2804147657

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-societes-2005-4-page-89.htm>

Pour citer cet article :

Sébastien Thibault, « Free-party : le rayonnement négatif du signe », *Sociétés*
2005/4 (n° 90), p. 89-97.
DOI 10.3917/soc.090.0089

Distribution électronique Cairn.info pour De Boeck Supérieur.

© De Boeck Supérieur. Tous droits réservés pour tous pays.

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

FREE-PARTY : LE RAYONNEMENT NÉGATIF DU SIGNE

Sébastien THIBAUT¹

Résumé : Une simple question : pourquoi les ravers – ou comme ils s'appellent eux-mêmes les « teufeurs » – portent-ils tous des vêtements militaires et d'ouvrier ? C'est-à-dire quelle est la fonction d'un tel signe et qu'essaient-ils de faire avec ce signe ? Nous pensons qu'ils opèrent là un détournement dans une sorte de jeu « agonistique » ou une guérilla sémiotique dans laquelle ils singent le contrôle, l'autorité, l'uniformité, l'automatisation, l'aliénation et le pouvoir, tout comme le son « hardcore » de la « techno underground » singe la « Machine » et la mène à sa destruction symbolique. Dans le « jardin d'enfants audio-tactile » de la révolution numérique, de jeunes gens se comportent comme des terroristes sémiotiques, détournant les significations dominantes qu'ils avalent en permanence par le biais des médias, par tous les écrans et les haut-parleurs connectés à leur corps avec lesquels le Contrôle les hypnotise ; quelque part, ce détournement est une manière écologique d'habiter la « seconde nature » (W. Benjamin), un moyen de se réapproprier ce monde qui nous a été dérobé.

Mots clés : Détournement, signe, paraître.

Abstract : A simple question: why do “ravers” in free parties – or as they name themselves “teufeurs” – all wear military or workers’ clothes? That is to say what is the function of such a sign and what are they trying to do with this sign? We think that they are making, here, a misappropriation in a sort of “agonistic” game or semiotic guerilla in which they ape control, authority, uniformity, automation, alienation and power like the “hardcore” sound of the underground techno apes the “Machine” and leads it to its symbolic destruction. In the “audio-tactile” kindergarten of the digital revolution, some young people behave like semiotic terrorists misappropriating the prevailing significances that they use to swallow all the time from the medias, from all the screens and loud-speakers connected to their bodies in which Control hypnotise them; in one hand, this misappropriation is an ecological way of living in the “second nature” (W. Benjamin), a way to reappropriate this world that has been stolen from us.

Keywords : Misappropriation, sign, appearance.

1. CEAQ/Université Paris V-Sorbonne.

Il faut étudier les mouvements de la musique pop contemporaine comme des *systèmes différentiels de signes*. La tâche du chercheur consiste dès lors à souligner la cohérence interne, une cohérence qui fonde la singularité de ces différents mouvements. Signes sonores, lumineux, linguistiques, corporels, gestuels, vestimentaires, etc., dont il faut dresser l'inventaire, car ils constituent à eux seuls tout un langage, une sémiotique, qu'il appartient au sociologue de décrypter pour accéder aux strates souterraines qui structurent l'inconscient collectif propre à ces mouvements. Ainsi de ce que nous pourrions appeler le « look » spécifique à chacun et qui recèle à lui seul une mine de signes qu'il serait vain de négliger en les rejetant comme artificiels tant ils sont porteurs de sens. Le look désindividualise les acteurs pour les subsumer à l'esprit du groupe auquel ils appartiennent, pour les *objectiver* selon les normes d'un hyperconformisme paradoxalement subversif (au sens étymologique de *subvertere* : littéralement, ce qui vient sous la « version », soit ce qui détourne souterrainement le sens ou la signification originale). Car, si subversion il y a, celle-ci tient avant tout à la nature de ce système de signes, à la charge signifiante que possède intrinsèquement chaque signe arboré et qui, mis en relation avec l'ensemble des autres signes, *veut dire quelque chose*, exprime une idée, des valeurs et une intégrité comme corrélat.

Dans l'antique dialectique philosophique de « l'être » et de « l'apparaître » – dont on peut retrouver les traces jusque dans « l'allégorie de la caverne » chez Platon où les hommes ne voient que les ombres ou apparences des choses tant qu'ils n'ont pas accédé au « soleil des idées » qui brille au dehors, ou bien encore chez Descartes qui dans les *Méditations métaphysiques* expose la méthode du doute systématique jusqu'à remettre l'idée même de réalité en question en émettant l'hypothèse d'un malin génie trompeur, demiurge d'un monde de simulacres –, l'apparaître est le négatif de l'être, ce dont il faut se méfier parce qu'il détourne de l'essence des choses comme le fard détourne du « naturel » du vrai visage et le mensonge de la vérité. Toute une tradition judéo-chrétienne passant par l'opposition entre âme et corps (qui recoupe celle entre l'être et l'apparaître) structure la pensée contemporaine et fait de ce corps un objet de culpabilité, surface où se déploient les artifices qui piègent le désir et nous empêchent d'accéder à la vérité de l'Être et de Dieu.

Pourtant, une lignée de penseurs hérétiques – partant de pré-socratiques comme Héraclite pour qui le monde se définit avant tout par la non-permanence de l'être puis, passant par Spinoza et sa thèse du parallélisme entre esprit et corps qui ne sont que des « modes », des « attributs » (pensée et étendue) de la même « Substance » infinie et éternelle, et encore par Nietzsche dans l'importance qu'il accorde au thème tragique des masques tout au long de son œuvre – échappe largement à cette tradition en faisant de l'apparaître non plus le négatif dialectique de l'être mais une dimension « affirmative » de cet être, une surface d'une insondable profondeur ontologique dont le chercheur doit épouser les plis et méandres s'il veut accéder à l'essence même du phénomène étudié.

Ainsi, nous pensons qu'une sociologie des cultures pops contemporaines aurait beaucoup à perdre en négligeant de décrire ces apparences ou systèmes de

signes à travers l'étude systématique du look qui n'est pas moins porteur de sens que ne le sont les actes et les discours car, ensemble, ces signes composent l'écriture hiéroglyphique d'un *éthos communautaire* (M. Maffesoli) qu'il nous appartient de décoder.

Le corps fardé, tatoué, percé, scarifié, vêtu/dévêtu, porteur d'accessoires, en un mot « l'apparence immédiate » qu'offre le look constitue « l'interface entre notre sentiment interne et le regard des autres »², écrit Gérard Chazal, sentiment interne essentiellement a-subjectif car il est avant tout l'expression d'une *singularité pré-individuelle* dans l'affiliation à un groupe de référence. On retrouve là la fameuse ambivalence imitation-distinction qui structure le phénomène de mode où le sujet se différencie dans l'adoption de signes distinctifs qui sont à la fois communs à tout un groupe porteur, le processus de différenciation jouant ici sur la vitesse d'adoption de tel ou tel signe, le « branché » étant toujours le plus rapide à porter l'accessoire ou le détail vestimentaire encore inouï que tout un chacun portera la saison suivante mais qu'il aura alors rejeté comme « has been », lui en ayant déjà préféré un autre.

Or le look ne recoupe que très partiellement la mode (un certain look pouvant être à la mode à un moment donné) car il se compose de systèmes de signes relativement stables contrairement à la mode qui, elle, ne véhicule que des systèmes de signes fluctuant à très grande vitesse.

Cette distinction entre le look et la mode est essentielle pour comprendre la nature des systèmes de signes générés par les mouvements pops contemporains et particulièrement ceux dits de « contre-culture » ou « underground » car ils s'inscrivent profondément en réaction face à cette mode dominante qui n'a de cesse de désigner « des élites et des ilotes » et de « toucher chacun *en fonction des autres*, dans ses velléités de prestige social réifié »³, écrivait Baudrillard à propos de la publicité qui lui est consubstantielle.

Un certain look « underground », bien loin d'être porteur de processus de différenciation sociale en termes de prestige ou d'idéal de beauté, se veut avant tout porteur d'une affiliation à un groupe dont les valeurs sont largement en rupture avec celles de la mode dominante ou « mainstream ».

Il n'est pour s'en convaincre qu'à songer au mouvement punk qui a déferlé à Londres en 1977 avec le succès phénoménal du groupe Sex Pistols et de leur unique album *Nevermind the bollocks*, pour comprendre à quel point ce courant de contre-culture pop fut à l'origine une provocation à l'égard de la mode (avant qu'il ne devienne lui-même à la mode), un défi à l'idéal de beauté et de bienséance dans une guérilla grouillante de signes lancée à la face de l'Establishment britannique.

À ce sujet, un historien américain des contre-cultures pops et spécialiste du punk comme Greil Marcus écrit sans concession : « Aujourd'hui, où le style punk fait partie du paysage, quand la crête Mohawk vert et violet sur la tête d'un jeune banlieusard américain n'implique que la question de l'heure plus ou moins tardive

2. Gérard Chazal, *Interfaces. Enquêtes sur les mondes intermédiaires*, Seyssel, Champ Vallon, 2002, p. 17.

3. J. Baudrillard, *La société de consommation*, Paris, Denoël, coll. Folio/essais, 1970, p. 86.

à laquelle il ou elle peut se lever pour ne pas être en retard à l'école, il est difficile de se rappeler à quel point les premiers punks étaient laids. Ils étaient laids. C'est sans appel. Une épingle à nourrice de vingt centimètres plantée entre la lèvre inférieure et la joue sur laquelle est tatouée un svastika, ce n'est pas pour être à la mode. Un fan qui s'enfonce un doigt dans la gorge pour se faire vomir, qui recueille le vomi dans ses mains et souffle dessus en hurlant pour le répandre sur ceux qui étaient sur scène, c'était une maladie contagieuse. Une couche épaisse de mascara noir suggérait d'abord et avant tout la mort. Les punks n'étaient pas seulement [...] de jolies personnes qui s'enlaidissaient exprès. Ils étaient gras, anorexiques, avaient le visage grêlé, acnéique, bégayaient, étaient malades, couverts de cicatrices, abîmés, et ce que leurs nouvelles décorations soulignaient, c'était l'échec déjà gravé sur leur visage⁴. »

Or ce look sauvage du premier mouvement punk n'est pas sans analogie avec celui véhiculé par le mouvement techno « underground » où un certain idéal actuel du corps sain et paré selon les derniers canons de la mode et de la beauté est bafoué dans la soumission à un code martial régissant strictement le port des signes corporels et vestimentaires.

Dressons dès à présent le portrait de ceux qui se reconnaissent dans le terme de « teufeur » en faisant l'inventaire des signes différentiels qui fondent l'appartenance au « mouvement » et constituent ensemble ce langage cohérent porteur de cet éthos communautaire que le chercheur en microsociologie des contre-cultures pops musicales se propose de décrypter.

Le plus fascinant lorsque l'on pénètre dans une free party – après la puissance du son – est sans doute la vision de cette masse homogène de silhouettes efflanquées, emmitouflées dans de larges parkas et pantalons de treillis kaki et noirs ou d'épais pantalons bleus et larges (*baggy's*) comme ceux portés par les mineurs anglais (parfois même avec des chaussures de sécurité) s'agglutinant au pied des murailles de baffles. Les non-initiés à ce code vestimentaire des plus rigides s'accordant à une chorégraphie souvent proche de prises de kung-fu portées contre d'invisibles ennemis auront tôt fait de conclure qu'il s'agit là de quelque groupuscule paramilitaire ou anarcho-syndicaliste s'entraînant pour une insane guerrilla aux desseins hallucinés ; les crânes rasés (parfois hérissés de crêtes ou de dreadlocks) renforcent encore ce strict codage de l'apparence d'où toute excentricité est exclue (contrairement au punk qui laissait une marge de décision dans le choix du port de tel ou tel signe provocateur) ; le teufeur est totalement objectivé par le puissant codage martial de son apparence qu'implique son affiliation au « mouvement », simple particule de cette masse à laquelle il lègue sa subjectivité.

Une observation superficielle ne résiste pas à la tentation d'interpréter le port de la parka et du treillis militaire ainsi que du crâne rasé comme le signe d'une dimension pro-militariste, voir extrémiste ou fasciste propre à ce mouvement en procédant à de vulgaires dénnotations univoques, éludant toute la part ironique et

4. G. Marcus, *Lipstick Traces, une histoire secrète du 20^e siècle*, Paris, Folio/actuel, 1998 (1^{re} éd. en 1989), p. 100-101.

ludique qu'il y a dans l'adoption de ce type de signe. Car chaque signe ne vaut que par rapport à un système de signes dans lequel il s'insère et qui procède à une déviance ou distorsion de sa signification initiale, le rendant équivoque ou flottant.

Or, si nous resserrons l'observation en nous attachant aux détails, ces vêtements militaires et ouvriers sont toujours portés quatre à six tailles au-dessus de la norme, chacun marchant sur son bas de pantalon finement abrasé, créant une certaine nonchalance ou désinvolture générale dans le style, une espèce d'allure débraillée et maîtrisée à la fois (le treillis complètement déchiré n'appartient pas au régime sémiotique du teufeur mais plutôt à celui du punk) ; de même, ceux-ci ne sont jamais portés neufs, loin s'en faut, puisque provenant de friperies « vintage » et autres boutiques de surplus militaires, ils présentent une usure naturelle, une patine résultant d'un savant dosage de lavages successifs, de motifs « fractals » griffés au marqueur et d'une légère crasse volontairement consentie accentuant le côté baroudeur du teufeur qui n'en est plus à sa première free-party, qui possède une expérience et donc un savoir dans le mouvement. Le port de la casquette de baseball ou militaire est également très répandu, elle aussi usée et vissée très légèrement de travers et en arrière sur le crâne, et dont la visière est souvent criblée de piercings, accentuant encore cette stylistique de la négligence qui, elle, n'a rien de négligé.

La question se pose dès lors, non pas tant d'utiliser ces micro-signes pour dégager une *autonomie* du mouvement par rapport à ces « milieux institutionnels » que sont l'armée et l'usine⁵ que de tâcher de comprendre à l'aide de ces indices sémiotiques l'espèce d'*hétéronomie déviationniste* dans laquelle s'inscrit l'« underground techno » en recyclant pour son propre compte certaines formes de stratégie martiale ainsi que certains éléments appartenant au champ de la production industrielle et plus particulièrement à son déclin.

En 1987, un cinéaste comme Stanley Kubrick avait déjà travaillé sur ce processus de distorsion signifiante en faisant porter à son personnage Joker, dans le film *Full Metal Jacket* sur la guerre du Vietnam, le casque emblématique du « G.I. » qui allait figurer sur l'affiche et sur lequel étaient apposés côte à côte l'insigne « Peace and love » et l'inscription « Born to kill », résumant en une ellipse géniale toute l'ambivalence de cette guerre menée par de jeunes soldats qui croyaient autant en son bien-fondé qu'en celui de tous les mouvements pacifistes de l'époque dans une sorte de nihilisme guerrier nivelant toutes les valeurs.

5. Et comment le pourrions-nous ? Les « Sound-Systems » organisateurs de free-parties utilisaient systématiquement (avant les « lois sur la sécurité » et l'obligation d'obtenir une autorisation préfectorale) la stratégie militaire dans le repérage (par exemple le choix d'un « squat » situé sur une frontière départementale pour jouer sur la répartition administrative des districts et retarder l'intervention de la gendarmerie), la logistique, la vitesse de « prise d'assaut » du site, usine ou entrepôt désaffectés dont la poétique post-industrielle constitue le décor *in vivo* de la free-party. La techno elle-même est génétiquement liée à la ville américaine de Détroit, la « Motor City » dévastée par la récession économique dans les années 1970 et 1980 et dont les nombreux sites de montage automobile désaffectés constituent l'environnement dans lequel les trois dj's afro-américains, Juan Atkins, Derrick May et Kevin Saunderson, ont forgé le son de la techno.

On peut retrouver différemment ce jeu avec les signes dans la culture hip-hop et par exemple dans son détournement particulier des vêtements de sport griffés de marques de luxe, qui a récemment poussé les magasins *Lacoste*, jadis dévolus à une clientèle haut-de-gamme à systématiquement poster des vigiles à l'entrée de leurs boutiques, ou bien encore dans le mouvement punk au svastika porté en brassard, tatoué ou peint sur le blouson de cuir qui, bien loin d'indiquer une quelconque correspondance avec l'idéologie nazie comme en conclurent les médias britanniques en 1978, est avant tout *dérision et négation de cette idéologie comme de toutes celles qui la condamnent*, pure singerie nihiliste semant la panique dans l'industrie spectaculaire comme le « No future » hurlé par Johnny Rotten des Sex Pistols dans *God save the Queen*.

Au sujet de ces systèmes de signes retors ou flottants propres aux mouvements de contre-culture pops et plus particulièrement à ceux issus de la période post-punk du début des années 1980 communément désignés sous l'anglicisme générique de « new wave », un critique comme Diedrich Diederichsen écrit : « Plus personne ne croyait possible de s'exprimer simplement et naturellement. Tous les éléments étaient référentiels et renvoyaient à l'histoire de la culture pop, rien n'était plus innocent, tout était exagérément calculé, intellectuel, maniéré et pourtant splendide et captivant. [...] Le projet conçu par Roxy Music d'une musique non plus hurlée, mais organisée d'une manière analogue au système de la langue à partir de signes musicaux et extra-musicaux signifiants, s'était imposé⁶. » Et l'historien de la pop Ulf Poschardt de commenter : « La musique pop était désormais – c'est typique du post-moderne – doublement codée. Pour de nombreuses personnes, il ne s'agissait là que de simple pop, pour les autres, c'était un jeu complexe de signes, fait de références, d'allusions et de réflexions qui firent de la pop une théorie (critique) de la pop⁷. »

Ce « double codage » évoqué par Ulf Poschardt est d'une importance capitale pour comprendre ce processus complexe de distorsion des significations caractérisant les mouvements de contre-culture contemporains, car il fait de l'apparaître le lieu où l'être s'abîme dans une profusion sophistiquée de signes équivoques barbant tout dépassement dialectique dans une contradiction pleinement – car ironiquement – assumée.

Si nous prenons cet autre signe propre au mouvement « techno underground » qu'est le piercing massivement répandu au nez, aux lèvres, à l'arcade, aux oreilles pour ne s'en tenir qu'à ceux ornant le visage des teufeurs et donc aux plus « signifiants », celui-ci n'a rien du sens du détail « tendance » et vaguement rebelle que lui prête la mode actuellement car, porté à outrance comme le font les teufeurs⁸ à l'instar de leurs ancêtres punks avec leurs épingles à nourrice, il finit dès

6. Diedrich Diederichsen, *Sexbeat*, cité par U. Poschardt, in *DJ Culture*, Paris, Kargo, 2002, p. 28.

7. U. Poschardt, *ibid.*, p. 28.

8. On ne soulignera jamais assez combien les teufeurs ont une pratique tout à fait spécifique du piercing et pour tout dire sauvage : matériel rudimentaire, conditions d'exécution en état hallucinatoire, infections, automutilations... Il nous a été donné d'observer des visages entièrement criblés et ravagés par le piercing.

lors par assumer une certaine laideur en complète contradiction avec les normes esthétiques dominantes. Il finit non pas par signifier « je suis libre de jouer avec mon corps, je suis émancipé, je suis branché », tel qu'il le fait dans la mode, mais plutôt « je suis enfermé dans mon corps comme dans votre monde, je suis sous contrôle et j'en deviens incontrôlable ».

Ainsi, à propos de ces multiples significations que peut prendre ce type de marques sur le « corps-interface », Gérard Chazal analyse : « Il fut [...] une époque où les condamnés devaient porter la marque indélébile de leur condamnation dans leur chair, sur leur peau (marquage au fer rouge). Mais elle apparaît alors [...] comme un moyen d'expression pour ceux qui se trouvent privés d'autres outils pour dire ce qu'ils sont, pensent, ressentent ou simplement pour affirmer leur appartenance à une catégorie que la société marginalise. *On gravera sur son corps la marque de cette marginalisation en une espèce de parodie de la marque au fer rouge* dont l'ancienne société frappait les forçats⁹. »

La dimension masochiste contenue dans la pratique du piercing se retrouve en quelque sorte détournée par les teufeurs qui en font plus ou moins consciemment « une espèce de parodie de la marque au fer rouge » dont ils sentent que la société contemporaine frappe insidieusement leurs corps par le biais du travail, du chômage, du « spectacle », de la télévision, des loisirs sous contrôle, de « la bassesse et la vulgarité d'existence qui hante les démocraties »¹⁰.

Le corps percé, « interface entre notre sentiment interne et le regard des autres », fait de ce sentiment une provocation pour le regard, un acte d'automutilation qui n'est pas délibérément critique mais porte plutôt cette critique de manière immanente à l'étrange jubilation masochiste qu'il comporte. En ce sens, les teufeurs s'accoutrent et s'harnachent comme des espèces de terroristes sémiotiques, se plaisant à semer la confusion dans les dénnotations univoques surplombantes, prenant ici un treillis pour railler l'armée, là des piercings pour parodier la mode et le contrôle, et encore là un son machinique pour ébranler la machine.

Le mouvement « techno underground » est porteur d'un détournement systématique des signes par double codage, chaque signe étant pris dans un réseau de significations ou code second qui en dévie le sens initial, *finissant par le pervertir jusqu'à le faire rayonner en négatif* comme le port du treillis militaire en free-party, la svastika des punks, mais aussi le triangle rose dans la communauté homosexuelle, l'étoile de David dans la communauté juive new-yorkaise ou encore le terme de « nigger » réemployé par les Afro-Américains entre eux comme une « marque linguistique au fer rouge », dont la violence n'est plus subie mais maîtrisée et retournée comme telle à la face du maître.

Dans un tout autre axe de recherche portant sur une critique idéologique des valeurs bourgeoises, un sémiologue comme Roland Barthes a profondément analysé ce double codage ou ce qu'il appelle « système sémiologique second » en décryptant les « mythologies » de son époque à travers des matériaux aussi divers

9. G. Chazal, *op. cit.*, p. 23 (nous soulignons).

10. G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, Paris, Minuit, 1991, p. 103.

que des photographies de stars, des affiches publicitaires, des modèles de voitures, des courses sportives, toutes sortes de faits d'actualité des années 1950. Barthes propose l'analyse suivante : « On retrouve dans le mythe le schéma tridimensionnel [...] : le signifiant, le signifié et le signe. Mais le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second. [...] Tout se passe comme si le mythe décalait d'un cran le système formel des premières significations. [...] Il y a dans le mythe deux systèmes sémiologiques, dont l'un est déboîté par rapport à l'autre : un système linguistique, la langue (ou les modes de représentation qui lui sont assimilés), que j'appellerai *langage-objet*, parce qu'il est le langage dont le mythe se saisit pour construire son propre système ; et le mythe lui-même, que j'appellerai *méta-langage*, parce qu'il est une seconde langue, dans laquelle on parle de la première¹¹. »

Or il nous semble que ce schéma théorique possède une incomparable valeur heuristique qui peut nous aider à préciser ce que nous entendons par « détournement » ou « rayonnement négatif » des signes qui, nous le sentons bien, risquent de ne rester qu'expressions vagues tant que n'aurons pas analysé en détail les mécanismes qui en fondent l'usage.

Pour reprendre l'exemple du signe (port du treillis militaire) omniprésent dans la free-party, le premier système sémiologique se compose du signifiant (objet-treillis), du signifié (armée) et du signe qui est le « total associatif » de ce « concept » et de cette « image ».

Comme nous l'avons vu précédemment, un observateur superficiel procédant par simple dénotation binaire et univoque aura tôt fait de reporter ce premier système (ou « langue ») dans un système sémiologique second (ou « mythe ») où le signe-signifiant sera associé au signifié (subordination, uniformité, conformisme, fascisme...), comme le font bon nombre de médias et l'opinion qu'ils contrôlent. Or ce qu'il faut voir ici, c'est qu'en free-party, le signe (port du treillis militaire) s'inscrit dans un réseau d'autres signes microscopiques (les tailles trop grandes, la patine, la crasse, les inscriptions au marqueur...) et macroscopiques (l'ambiance anarchique, les drogues omniprésentes, les forces de police qui menacent...), qui opèrent dès lors une coloration ou déviance sémiotique du signe dans le premier système de « langage-objet » repéré par Barthes ; ce signe (port du treillis) ne renvoie alors plus de manière univoque au signifié (armée) mais colore celui-ci de nonchalance, de désinvolture, d'un certain (qu'on nous pardonne l'expression) « je-m'en-foutisme », qui viennent pervertir ou plus exactement *détourner* et *singer* les valeurs d'ordre et de discipline propres à l'armée. Ainsi le système sémiologique second (ou « méta-langage ») se retrouve pris dans un processus critique de *dérivation* qui vient infléchir le rayonnement du signe et en effectuer le détournement ou recyclage et le rendre apte à jouer le rôle positif d'emblème de groupe minoritaire. Comprendre cela, c'est cependant moins tenter de dégager un modèle d'autonomie ou de rupture du mouvement par rapport à ces champs institutionnels que

11. R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 187-188.

composent l'armée et l'usine – telle est peut-être la faiblesse du concept de « zone autonome temporaire » d'Hakim Bey – qu'au contraire tâcher d'appréhender par le biais de ce détournement sémiotique la profonde *hétéronomie* de la free-party, sa fonction sociale cathartique, cette sorte d'exultation dans l'aliénation de soi dont on aurait tort de sous-estimer le caractère thérapeutique dans des sociétés où le contrôle technologique des corps est devenu, comme l'a montré Foucault, l'effectuation concrète et prédominante du « biopouvoir ».

Cet intensif détournement de signes généré par le mouvement « techno underground » – que l'on retrouve dans l'ensemble des contre-cultures pops (rock, disco, punk, hip-hop...) et les avant-gardes artistiques qui l'ont inventé (Dada, sur-réalisme, « beat generation », internationale situationniste) – est d'autant plus fascinant qu'il s'opère en grande partie inconsciemment dans l'esprit des acteurs pour qui l'adoption de ces signes est soit renvoyée à la valeur d'usage immédiate (solidité et traitement anti-salissure de la toile militaire), soit renvoyée à sa valeur d'affiliation et d'intégrité, sans même que ne soit entrevue sa portée sémiotico-politique, c'est-à-dire son inscription dans le vaste champ de l'*empire des signes* où elle trouve sa meilleure justification. Selon un néologisme de Baudrillard, toute une « sémiurgie » équivoque est à l'œuvre en free-party, effusion tous azimuts de signes micro- et macroscopiques ne cherchant pas à réconcilier « les contradictions objectives dans une harmonie illusoire » mais plutôt exprimant « négativement l'idée d'harmonie en donnant forme aux contradictions, de façon pure et intransigeante, jusqu'au cœur de sa structure »¹² pour reprendre la belle formule d'Adorno cherchant à définir « l'œuvre réussie ».

L'« aura » des free-parties est intimement liée à ce rayonnement négatif du signe qui en caractérise l'esthétique¹³ et fait de l'apparaître, du look, de ce champ sémiotique porté à fleur de peau une surface pliée parcourue de sinueux méandres sur laquelle le « sentiment interne » ne s'offre pas directement au regard des autres mais joue avec ce regard, biaise, louvoie en détournant les méta-langages du contrôle dans la *réappropriation parodique des signes de l'ennemi*.

12. T.W. Adorno, *Prismes, critique de la culture et société*, Paris, Payot, 1986 (1^{re} éd. en 1955), p. 21.

13. Nous nous permettons de signaler que nous menons actuellement une étude esthétique du son « hardcore » et du mixage vidéo dans la free-party à travers une lecture de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin. Il en ressort que si l'*aura* – cette « singulière trame d'espace et de temps » assurant à « l'œuvre » son « unicité » et son « authenticité » – périclité à l'ère de l'hyper-reproductibilité numérique et davantage encore dans les productions « underground » qui portent délibérément les stigmates de cette reproductibilité technique pour *en dévoiler le procès de remythologisation régressif* – cf. l'échantillonnage de refrains de stars de la pop comme le « hit me baby one more time » de Britney Spears filtré, distordu et répété en boucles dans un bégaiement clonique qui n'a d'autre fonction que d'en effectuer le *rayonnement négatif* –, une aura d'un nouveau type tend parallèlement à se reconstituer dans l'aperception « tactile » et « simultanée » (Mac Luhan) des flux de sons et d'images présidant à ce dévoilement dans l'espace-temps de la free-party : une *aura tactile* rayonnant sur les ruines de l'autre, une « authenticité » dans la perception désenchantée du « factice », littéralement un *enchantement du désenchantement*. Sur tous ces points, cf. Sébastien Thibault, « Free-party : esthétique, mystique et politique », thèse de doctorat sous la direction de M. Maffesoli, Paris 5 (en cours).