



HAL
open science

Itinéraires et cartes des musiques house et techno

Jean-Christophe Sevin

► **To cite this version:**

Jean-Christophe Sevin. Itinéraires et cartes des musiques house et techno. Noël Barbe et Emmanuelle Jallon. Migrations, itinérances, mobilités, Musées départementaux Albert et Félicie Demard, pp.276-295, 2008, Collection des musées départementaux de la Haute-Saône, 2-9515511-7-7. halshs-01933238

HAL Id: halshs-01933238

<https://shs.hal.science/halshs-01933238v1>

Submitted on 3 Dec 2018

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

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

Itinéraires et cartes des musiques house et techno¹

Jean-Christophe SEVIN

Les musiques house et techno sont apparues à la fin des années quatre-vingts aux États-Unis et se sont ensuite propagées en Europe, en y étant l'objet d'un engouement massif. D'abord considérées comme un phénomène de mode, elles se sont imposées au cours des années quatre-vingt-dix dans un paysage des musiques et de pratiques qui ne les comprenait pas, au double sens d'incompréhension et de non inclusion. Ce nouveau genre musical et cette nouvelle forme de pratique artistique bousculaient les catégories à l'œuvre dans le paysage culturel, faisant ainsi événement. En effet, en tant que musiques de danse, elles furent d'abord identifiées comme une forme dégradée de musique populaire — « dance music » — mais ensuite reconnues comme étant partie prenante de l'émergence de nouvelles formes de création liées aux technologies numériques. Ces dernières, par les possibilités de convergence qu'elles permettent dans le traitement de différents médias (image, son, vidéo...) via l'informatique, font voisiner ces nouvelles musiques électroniques avec des installations d'art contemporain, ce qui contribue à brouiller les classifications entre « pratiques populaires » et « pratiques savantes »².

Nous ne reviendrons pas sur ce dernier aspect, pour nous concentrer sur la présentation de deux façons de réagir à l'événement qu'a constitué l'émergence des musiques house et techno, à travers l'analyse de deux documents. Le premier d'entre eux est le texte de l'essayiste britannique Simon Reynolds, historien et spécialiste des musiques dites populaires. Il s'intitule « conte des trois villes », et s'attache à reconstituer le contexte d'apparition de la house et de la techno dans trois villes des États-Unis : Détroit, Chicago et New York. Le second document est le tableau schématique « history of the world », de l'artiste britannique Jeremy Deller, qui tente avec cette forme d'expression, une mise en relation entre des musiques et des circonstances, pour aborder l'histoire de ces musiques et des raves dans l'Angleterre des années quatre-vingts et quatre-vingt-dix. Même si ce dernier se présente sous la forme d'un

tableau schématique, nous pouvons cependant considérer nos deux documents comme des récits. En tant que tels, tous les deux traversent et organisent des lieux, « ils les sélectionnent et les relient ensemble ; ils en font des phrases et des itinéraires », ce sont aussi des parcours d'espace selon Michel de Certeau (1990 : 170).

La géographie de ces deux récits n'est pas la même, bien que les lieux et les espaces de l'un soient convoqués dans l'autre, en raison des implications de l'histoire de ces musiques. Si le « conte des trois villes » place en son centre les États-Unis, où sont nées les musiques house et techno, le tableau « history of the world » qui évoque principalement l'Angleterre, peut être replacé en continuité du premier, puisque c'est ensuite en Grande-Bretagne que sont apparues les raves, en tant que forme nouvelle de déploiement spatio-temporel³ de ces musiques. Cependant, dans la perspective qui est la nôtre, et au-delà de cette complémentarité chronologique, ce sont surtout deux façons de rendre compte de la manière dont ces musiques ont fait événement que ces deux récits proposent. Leurs auteurs font en cela état de deux formes de passibilité à l'événement⁴, entendues comme deux façons d'être touché par celui-ci. La passibilité suggère en effet que l'événement affecte celui qui y est confronté, il ne le laisse pas indifférent ou impassible, pour employer son antonyme d'un usage plus courant. Ainsi, nous tenterons de montrer que le « conte des trois villes » ressort d'une forme de passibilité qui considère l'événement comme un fait objectif, apparaissant comme une fin qui est comprise à partir de ce qui l'a précédé ; et que le tableau de Deller met en scène une forme de passibilité qui fait de l'événement un point de départ, ouvrant sur de nouvelles perspectives d'action et d'interprétation. Enfin, nous verrons qu'à ces formes de passibilité qui caractérisent chacun de nos deux récits, correspondent deux rapports différents à la géographie des espaces et des lieux. Alors que le « conte des trois villes » a tendance à nous faire voir une carte, comme configuration de positions dans laquelle sont identifiés des lieux dans des rapports de causalité stabilisés, le tableau « history of the world » a tendance quant à lui, à nous faire parcourir un espace instable animé par les parcours qui s'y déploient.

1. Le « conte des trois villes »

Notre premier document, le « conte des trois villes », a été publié dans le catalogue de l'exposition *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Cette exposition⁵ était consacrée aux musiques électroniques et aux nouvelles problématiques induites par les rapports qu'elles entretiennent avec d'autres formes d'expressions artistiques liées à l'essor des technologies numériques. Le texte de Simon Reynolds est extrait du chapitre du même nom (« a tale of three cities »), tiré de son livre *Generation ecstasy: into the world of techno and rave culture* (1999). Dans ce texte, il est question de l'apparition de la techno à Détroit et de la house à Chicago. La troisième ville, New-York, bien que jouant un rôle non négligeable, occupe néanmoins une place périphérique dans le récit — sa contribution se situant au niveau des techniques de mix qui y naquirent. Alors, qu'avec Détroit et Chicago, Simon Reynolds mobilise un ensemble d'actants pour son opération de contextualisation de la naissance de ces musiques. Avec Détroit nous aborderons l'influence des musiques européennes electro et synthétiques, une émission de radio qui fait découvrir et aimer ces musiques, l'histoire industrielle de la ville, ainsi que la lecture de livres de science-fiction et de futurologie ; alors qu'avec Chicago, nous aurons principalement affaire à une « scène », c'est-à-dire des clubs fréquentés par un public composé de fervents amateurs, non seulement du défunt disco, mais aussi d'expérimentations que des DJ's leur proposent.

1.1. Détroit et les « techno rebelles »

Dans le « conte des trois villes », les fondateurs de la techno expliquent à Reynolds qu'une partie de la jeunesse noire de Détroit avait un goût marqué pour les musiques européennes employant des machines et des synthétiseurs, comme l'électropop de Kraftwerk. Est alors convoqué « the Electrifyin' Mojo », Charles Johnson de son vrai nom, qui joua un rôle manifeste dans la constitution de ce goût en animant une émission de radio. Par l'intermédiaire de celle-ci, « The midnight funk association », programmée tous les soirs sur la première station FM noire de la ville, les auditeurs découvraient à côté de la musique funk, toutes sortes de morceaux d'électropop et de pop synthétique venus d'Europe.

« Pourquoi donc cette musique européenne froide et dépourvue de funk a-t-elle fait vibrer la jeunesse noire de Détroit et Chicago ? », demande Reynolds (2002 : 200). L'explication que lui fournit l'un des fondateurs de la techno de Détroit, Juan Atkins, remonte à des facteurs liés au contexte industriel du Midwest et à l'ascension sociale de la population noire qui travaillait dans l'industrie automobile. Pour Atkins en effet, « quand vous lisez les livres d'histoire américaine, ils vous racontent que lorsque l'UAW — l'United Auto Workers⁶ — s'est formé, c'était la première fois que les Blancs et les Noirs se rassemblaient sur un pied d'égalité et se battaient pour la même chose : de meilleurs salaires, de meilleures conditions de travail. [...] Beaucoup des enfants et des petits-enfants qui sont arrivés après cette intégration se sont habitués à un meilleur niveau de vie. [...] Donc ce qui s'est passé, c'est qu'il y avait cet environnement avec ces enfants qui sont devenus un peu snobs ». Ainsi, toujours selon Atkins, « l'europhilie de ces jeunes Noirs de la classe moyenne faisait partie de leur volonté de se distancier des gamins qui grandissaient dans les cités, dans le ghetto. » (Reynolds 2002 : 200) Ils écoutaient et appréciaient la mode européenne et entre autres, le disco progressif italien. L'emploi du qualificatif « progressif » se rapporte au fait que « leur musique descendait de l'eurodisco produit au synthé et à la boîte à rythmes de Giorgio Moroder. » (Reynolds 2002 : 200)

Il y a donc une ascendance de ces musiques européennes sur la techno. Mais, pour Reynolds, le côté sombre et désincarné qui caractérise les premières productions de la techno de Détroit se réfère à d'autres facteurs. Tout d'abord le déclin industriel de la ville, autrefois centre de la production automobile américaine, qui la transformait en ville fantôme, ce qui transparaissait dans la tonalité des compositions. Mais aussi des lectures qui nourrissaient l'imaginaire futuriste et technologique des musiciens dont, outre les livres de science fiction, ceux du futurologue Alvin Toffler, l'auteur du *choc du futur* (1987) et de *La 3^e vague*⁷ (1984). C'est, semble-t-il, chez ce dernier qu'ils trouvèrent l'inspiration en qualifiant leur musique de techno. Le premier paragraphe du « conte des trois villes » — « les rebelles de la techno » — fait d'ailleurs implicitement référence à un chapitre de *La 3^e vague* : « les techno rebelles ». L'expression « techno rebelle » renvoie chez Alvin Toffler, à une attitude non pas d'opposition frontale aux technologies, mais à une attitude de prudence vis-à-vis d'elles. Et en effet pour Juan Atkins, « la technologie amène beaucoup de choses positives, mais parallèlement, elle permet aux pouvoirs en place d'accroître leur contrôle. » (Reynolds 2002 : 204)

Trois facteurs nous sont donc proposés par Reynolds, et à travers lui par ses fondateurs, pour contextualiser l'émergence de la techno : l'influence de musiques européennes composées avec des machines et des synthétiseurs, l'histoire industrielle et sociale de la ville de Détroit et la lecture de science fiction et de futurologie nourrissant l'imaginaire des musiciens. À la lumière des éléments d'interprétation offerts par le contexte, l'événement est transparent. L'industrie automobile et le syndicalisme Noir et Blanc créent les conditions favorables à l'ascension sociale des Noirs. Cela se traduit dans les pratiques et les goûts musicaux de leurs enfants, dans leur « europhilie » musicale. Ce même contexte explique ensuite la tonalité particulière de cette musique, dans une ville en proie au déclin industriel, lorsque les premières productions de disques de techno voient le jour.

1.2. Chicago et New-York, la mutation du disco et les techniques de mix

Chicago nous est présentée dans ce récit comme une ville dont l'importance ne tient pas seulement à des compositeurs mais à une scène, c'est-à-dire un milieu musical bouillonnant avec ses clubs et ses DJ's ainsi qu'un public de fervents amateurs. On y apprend aussi qu'une particularité de Chicago tenait à ce qu'elle était restée l'une des rares villes des États-Unis où le disco n'était pas mort, toujours très apprécié et diffusé dans les clubs fréquentés par les minorités noires et gay. Ainsi, Chicago fut le lieu d'une « dissidence culturelle », qui se manifesta dans un élan pour une musique « que la culture majoritaire jugeait morte et enterrée » (Reynolds 2002 : 205).

Encouragés par la ferveur de ce public des clubs underground de la ville, Reynolds nous explique qu'en l'absence de nouvelles productions disco, les DJ's qui officiaient dans les clubs, tentaient de combler ce vide, non seulement en passant des disques du moment comme la pop synthétique, mais en les retravaillant. Ils les allongeaient et les fondaient les uns dans les autres, en accentuant aussi les parties rythmiques dont le public était friand. Ils utilisaient ainsi des techniques de mixage en direct pour retravailler et recombinaison les productions existantes. C'est ici qu'entre en scène la ville de New York, car c'est en effet dans cette ville que débutèrent pendant la période disco, les premières expérimentations qui aboutirent à la naissance de ces techniques de mix. À l'aide des premières tables de mixage, les DJ's ré-agençaient des morceaux provenant de différents supports — disques, bandes magnétiques — pour

créer un continuum sonore et rythmique. Et c'est, entre autres, Frankie Knuckles, un ancien DJ New-yorkais et vétéran de l'ère disco, qui officia au club *Warehouse* de Chicago de 1979 à 1983, qui importa avec lui ces techniques qu'il avait acquises à New York. À Chicago, Knuckles poursuivit ses expérimentations de montages de morceaux et de « breaks »⁸ disco, recombines et ainsi transformés en matériau de montage, qui « allaient évoluer pour devenir de la house » (Reynolds 2002 : 207). Si bien que celle-ci n'est pas née en tant que genre distinct, selon Reynolds, mais comme une suite du disco, retravaillée à l'aide des techniques de DJ's apparues dans les années soixante-dix. De la même manière que le disco tirait son nom d'une déclinaison du mot discothèque, c'est-à-dire d'un endroit où l'on écoutait de la musique enregistrée, la house démarra en tant que culture de DJ. Et cette culture, avec ses techniques particulières, était en réalité importée de New York et transplantée à Chicago.

La house découle ainsi des expérimentations des DJ's au cours des soirées dans les clubs underground de Chicago, alors que la techno a d'abord été composée et produite sur disques à Détroit, à l'écart des clubs, avant d'être jouée par des DJ's... à Chicago. C'est ce dont Juan Atkins témoigne : « on vendait plus de disques à Chicago que les artistes de Chicago eux-mêmes. [...] Dans une certaine mesure, je pense qu'on a aidé à faire démarrer ce truc-là (la house, *NdR*). Parce qu'on était les premiers à faire des disques. » (2002 : 204) Puis les premières productions de disques de house music virent le jour. Deux labels de Chicago, *Trax* et *DJ international*, jouèrent un rôle déterminant car ce sont eux qui commencèrent à distribuer leurs disques dans d'autres villes des États-Unis et en Europe. Il y eut aussi le concours de chasseurs de talents et de passeurs britanniques qui contribuèrent à la découverte de cette musique en Europe⁹. Et c'est par l'intermédiaire du succès international de la house de Chicago que la techno de Détroit se fit connaître à l'extérieur des États-Unis. Mais si dès 1988 la house connut un succès massif en Grande Bretagne, dans le même temps elle était sur le déclin à Chicago. La cause étant, selon Reynolds, la répression dont la scène house faisait l'objet avec la fermeture par les autorités des clubs qui entretenaient la vitalité de la scène de Chicago. Ce qui entraîna un ralentissement des ventes de disques et l'arrêt des activités des animateurs de cette scène ou leur exil vers l'Europe, où des perspectives meilleures s'offraient à eux.

La house apparaît donc en continuité du disco, mais elle l'a fait « muter » en accentuant ses traits qui faisaient le plus outrage, notamment la répétition mécanique du rythme et les textures synthétiques et électroniques. Ainsi, par rapport au facteur des influences stylistiques et des ascendances, ce qui prime avec Chicago est aussi

un public, des soirées frénétiques, la consommation de drogue, tout ce qui entretient la vitalité de cette scène musicale des clubs. Les Dj's, en tentant tout d'abord de combler le vide par suite de l'arrêt de la production disco, innovèrent dans le contexte propice de ces soirées en expérimentant des collages sonores et rythmiques grâce à des techniques de mix, qui donnèrent naissance à la house. Ces techniques qui utilisaient le dispositif platine/table de mixage/disque comme un instrumentarium, avaient été mises au point au cours des années soixante-dix dans les clubs underground de New York. Comme pour la naissance de la techno, l'apparition de la house music s'explique par le contexte de Chicago et sa ferveur pour le disco qui se croise avec la transplantation d'une culture de DJ, importée de New York. L'événement de la naissance puis du succès de la house s'explique alors par des éléments contextuels provenant des deux villes.

À la question des sources, quand il s'agit d'identifier quels peuvent être les lieux et les personnes jusqu'où l'on puisse remonter dans la recherche d'influences et d'antécédents qui contribuèrent à la naissance de ces musiques, Reynolds en nomme deux. Pour ce qui concerne la techno, Düsseldorf est « l'ultime source de la techno de Détroit » (2002 : 206). Düsseldorf est la ville de Kraftwerk, le groupe allemand qui le premier, employa uniquement des synthétiseurs et des boîtes à rythmes pour composer les morceaux d'une musique qu'ils qualifièrent de techno-pop.

Tandis que l'on « peut probablement dire que la préhistoire de la house a commencé à Munich. » C'est dans cette ville que Giorgio Moroder inventa l'eurodisco. Reynolds crédite ce dernier de trois innovations « qui posèrent les fondations de la house. » (2002 : 206) Premièrement, l'allongement des morceaux, à l'instar du grand succès de 1975, *Love to Love You Baby*, avec la chanteuse Donna Summer, qui durait 17 minutes. Deuxièmement, l'utilisation d'une boîte à rythmes pour simplifier les rythmes funk et les rendre plus faciles à danser pour les Blancs. Troisièmement, - et c'est l'élément déterminant pour Reynolds -, la création d'une musique de danse purement électronique. Ainsi, l'autre succès international de Moroder en 1977, *I Feel Love*, était uniquement composé avec des sons réalisés au synthétiseur. Pour Reynolds, c'était « déjà de l'acid-house et de la techno trance avant la lettre. » (2002 : 206)

Nous voici donc, au terme de la présentation de ce premier document, avec la naissance de la house et de la techno comme un fait objectif, un ensemble de facteurs sont mobilisés pour l'expliquer. Cette passibilité à l'événement dont témoigne la démarche de Simon Reynolds et les propos de Juan Atkins conduit à l'expliquer par la trame causale dont il est la résultante. La house et la techno apparaissent comme

une évolution logique par rapport à des musiques antérieures qui utilisèrent des instruments électroniques et à des techniques de DJ's qui avaient été mises au point à New York pendant la période disco. Elles sont comme un ultime développement de musiques et d'expérimentations qui culminent avec leur naissance.

2. « L'histoire du monde »

Nous allons maintenant aborder notre second document et exposer la forme de passibilité à l'événement mise en scène par Jeremy Deller avec « history of the world ». La pratique artistique de ce dernier, qui l'a souvent amené à investir le champ de la culture dite populaire, comporte une part d'enquête avec collectes de documents et de témoignages. S'il reprend et ré-agence ensuite dans ses œuvres, des signes de la « culture populaire », sa posture n'est pas pour autant surplombante et encore moins critique vis-à-vis du public¹⁰. Il ne cherche pas à modifier le sens de ces signes, ni leur régime d'énonciation, mais agit comme un médiateur qui établit des protocoles de rencontre entre différents acteurs pour produire des objets d'expériences communs (Kihm 2005 et Beech 1996).

Le projet *Acid-Brass*, en 1997, a consisté à faire rejouer par une fanfare traditionnelle originaire de Manchester, *The Williams Fairey Brass Band*, des tubes d'acid-house. L'intention de Deller était de mettre en relation l'histoire du démantèlement des conglomérats industriels et miniers du Nord de l'Angleterre par la politique libérale de Margaret Thatcher avec celle de l'émergence du phénomène acid-house et des raves. Cette mise en relation est effectuée par le dialogue entre deux formes musicales, l'interprétation par l'une des dernières fanfares représentant un monde ouvrier en voie de disparition de la musique acid-house, qui renvoie quant à elle à la nouvelle génération qui se retrouve dans les raves. C'est ce qui est traduit dans la forme d'expression graphique du tableau « *History of the World* » (l'histoire du monde) qui accompagnait notamment le livret du CD qui a été tiré du projet *Acid-Brass*¹¹. Mais le tableau de Deller a une existence autonome, c'est aussi une œuvre multiple qu'il a réalisée ensuite à plusieurs reprises dans différentes occasions¹².

Dans le schéma de Deller, les mentions **ACID HOUSE** et **BRASS BANDS**¹³, sont écrites en gras et en majuscules, et sont entourées par un cercle. Placées aux extrémités gauche et droite du tableau, elles sont comme deux pôles qui le structurent. Autour de ces pôles se déploient, d'une manière chaotique, les multiples parcours que l'on peut

faire en suivant les flèches qui relient les différents termes. Parmi ces multiples parcours, nous en avons choisi quelques-uns qui peuvent éclairer la démarche de Deller et cette forme de passibilité à l'événement qu'exprime selon nous cette œuvre.

2.1. Civil Unrest & Summers of Love

Les fanfares ou Brass-Bands, nous l'avons dit, étaient traditionnellement liées au monde ouvrier. L'essentiel de leur répertoire consistait en reprises de morceaux classiques, traditionnels et parfois même d'airs à la mode. Elles étaient souvent l'émanation de corporations comme celle des mineurs, notamment dans le Nord de l'Angleterre, qui en était son cœur industriel. Ainsi *BRASS BANDS* est-il relié par une flèche qui pointe vers *The North*. De même, en partant d'*ACID HOUSE*, nous pouvons suivre un parcours qui passe par *Summers of LOVE*, *Rave*, puis *KLF* pour arriver à *The North*. *KLF*, qui signifie « Copyright Liberation Front »¹⁴, est un groupe qui composa des tubes d'acid-house, dont *What time is love?*, repris par le *Williams Fairey Brass-Band* pour *Acid-Brass*, qui fut l'un des hymnes des *Summers of Love* et de l'explosion des *RAVEs*.

Nous pouvons alors suivre, dans la partie basse et centrale du tableau, un parcours que trace un ensemble de flèches qui pointent vers l'agitation civile — *Civil Unrest* — qu'ont entraîné deux phénomènes : la résistance des mineurs et les grèves provoquées par la fermeture des puits de charbon dans un cas, la fermeture à une heure précoce des clubs où l'on jouait de l'acid-house qui provoqua l'apparition de fêtes clandestines dans l'autre. Et ces parcours se croisent et se rejoignent, notamment par l'intermédiaire de la désindustrialisation — *deindustrialization* —, qui ne manquait pas d'avoir aussi des répercussions sur les conditions de vie la jeunesse anglaise.

Si nous repartons maintenant de *warehouse parties*, via *deindustrialization*, nous arrivons à *The Miners Strike* puis *Orgreave*, *Civil Unrest*. *The Miners Strike* renvoie à la fermeture en 1984 par le gouvernement Thatcher, de nombreuses mines de charbon. Elle a provoqué l'une des plus importantes grèves que l'Angleterre ait connue, au cours de laquelle 100 000 mineurs cessèrent le travail pendant presque un an. L'un des épisodes les plus marquants de cette grève, et qui en signa la défaite, fut la bataille d'*Orgreave* qui opposa les membres de l'Union nationale des Mineurs, le plus puissant des syndicats anglais, et les policiers venus en grande partie de Londres (« la Met » — London Metropolitan Police) car ainsi peu susceptibles, étant issus d'une autre région, d'avoir de la compassion pour les mineurs.¹⁵ Or, dans une période pratiquement contemporaine à ces troubles, quelques années plus tard, une grande partie de la jeunesse anglaise s'est

retrouvée dans le phénomène *ACID HOUSE* et les *warehouse parties*, *rave* et *free parties*. Ainsi *Civil Unrest*, qui est relié à *The Miners Strikes*, pointe aussi vers *CJB*, lui-même relié à *Castlemorton*. L'engouement pour l'*ACID HOUSE* s'est manifesté de façon spectaculaire et massive lors de ce qui fut appelé les *Summers of Love* de 1988 et 1989, baptisés ainsi en référence au Summer of Love (été de l'amour) hippie de 1967. Pendant ces deux étés se tinrent de nombreuses raves illégales, dans lesquelles une grande partie de la jeunesse fraternisait. Ce terme apparaît comme étant le plus relié de tout le tableau avec dix entrées et sorties. Il pointe notamment vers *E*, qui fait référence à la consommation d'ecstasy que les ravers expérimentaient de façon conjointe avec la musique acid-house. De *Summers of love*, nous pouvons alors suivre un parcours qui nous mène à *Mediatization* et, via *Sound Systems*, *Free Parties* et *Castlemorton* à *CJB*.

Le *Summer of love* de 1988 fut largement médiatisé — *Mediatization* — en raison notamment de la consommation d'ecstasy — *E* —, qui provoqua un mouvement de panique morale dans l'opinion publique et força les autorités à réagir. Mais les premières tentatives de réaction de la part des autorités pour enrayer le phénomène avaient d'abord provoqué l'apparition des raves, quand l'obligation de fermer les clubs où l'on diffusait de l'acid-house à une heure précoce avait amené les organisateurs à donner rendez-vous aux amateurs dans des fêtes clandestines et illégales. Et dans un second temps, des soirées clandestines et d'accès libre virent le jour. Les *Free Parties* reposaient sur le principe de la donation libre pour pouvoir y accéder. Elles étaient organisées par des *Sound Systems* — des collectifs en charge de sono mobile, dont un des plus connus est *Spiral Tribe*. Ce mouvement alternatif aux grandes raves commerciales qui défiait aussi les autorités, donna l'un des épisodes les plus fameux de cette épopée avec un immense rassemblement sur plusieurs jours sur le site de *Castlemorton*. Cela entraîna un durcissement extrême de la législation, qui fut dénoncé comme dangereux pour les libertés civiques : le *Criminal Justice Bill*, qui est abrégé en *CJB* dans le tableau.

2.2. Parcours de la rencontre

La mise en relation qu'effectue Deller entre l'*Acid-House* et les *Brass Bands*, par les liens tissés entre différents phénomènes et situations, illustre cette autre forme de passibilité à l'événement. Cela engage deux choses de notre point de vue. D'une part, cette passibilité à l'événement le rend porteur de possibilité d'interprétations, en rai-

son du point de vue nouveau qu'il fournit à celui qui y a été confronté. D'autre part, elle correspond aussi à l'expérience ordinaire de ces musiques et à la façon dont elles ont fait événement pour ceux qui les ont découvertes.

Nous avons vu, avec le « conte des trois villes », comment l'événement a une durée et une fin, comment il est enserré dans des moments et des circonstances, un contexte mais aussi une trame causale. Il est mis en filiation avec d'autres formes musicales comme le disco ou l'electro-pop, dont les musiques house et techno apparaissent comme un aboutissement logique. « L'histoire du monde » met en scène une autre passibilité à l'événement qui appréhende celui-ci comme une situation inédite, en tant qu'il est lui-même créateur de sens et ouvre de nouvelles possibilités d'interprétation. Il ne se déduit pas d'une trame causale et d'un contexte, il déborde vers d'autres temps et d'autres espaces comme la culture ouvrière, le mouvement syndical et les fanfares de mineurs. Il s'étend vers le passé et celui-ci apparaît sous un jour nouveau avec la mise en relation entre les *Brass Bands* et l'*Acid-House*, permettant ainsi leur rapprochement en tant que formes de résistances populaires à des politiques sociales et économiques. Ainsi, en instaurant des relations qui n'étaient pas préfigurées par un contexte, Deller nous montre la capacité de l'événement à reconfigurer le monde. C'est en ce sens que l'on pourrait comprendre le titre de son tableau : *history of the world*. Même si ce titre et la forme en « tableau noir », qui rappelle l'école, pointent aussi l'humour et l'autodérision de l'artiste sur sa posture.

En suivant des parcours du tableau, nous pouvons évoquer ce que fut l'expérience ordinaire de l'acid-house en terme de rencontre. Celle-ci s'est effectuée en dehors toute attente et c'est un paysage inattendu qui s'est révélé, avec la découverte d'une nouvelle sensibilité musicale, de nouvelles façons de faire et d'apprécier la musique. Il en est ainsi des parcours ayant pour point de départ ACID HOUSE, et Summers of Love et les autres termes auxquels on peut ensuite arriver : E, RAVE, Sound Systems, Warehouse Parties... Les individus ont ainsi fait la rencontre avec l'acid-house sans rien connaître de son passé. Leur modalité d'expérience de l'événement n'est pas celle qui déduit cette musique de ses ascendances et l'appréhende comme un fait positif, dans une trame causale. Remarquons aussi que cette trame causale est présente dans le tableau, avec Chicago qui d'un côté pointe vers ACID HOUSE et de l'autre vers Détroit, Techno, puis Kraftwerk. Mais ces parcours n'ont pas une place centrale, comme pour signifier que ce ne sont pas eux qui importent le plus.

Dans cette passibilité à l'événement, la rencontre avec ces musiques est une relation extérieure aux termes — des individus et des musiques — qu'elle relie, elle ne peut

se déduire de ces termes. Les ravers n'ont pas d'abord été fans de disco ou d'électro pour ensuite être amenés à aimer la techno. Les individus qui découvrent ces musiques ne connaissent ni leurs ascendances ni le contexte historique auquel les relier : les innovations du disco, les techniques mises au point par les DJ's, etc. À la différence du mode d'expérience qui correspond au « conte des trois villes », avec Reynolds/Atkins qui, en tant qu'essayiste/musicien remontent l'ascendance de ces musiques et explorent la part d'influence qu'elles exercent. Ici la relation est intérieure aux termes qu'elle relie.

Une enquête sur le phénomène des free-parties en France nous a ainsi appris que les individus fréquentant les free-parties étaient, pour nombre d'entre eux, plutôt issus d'un public rock au sens large. Dans ce cadre, ils étaient *a priori* hostiles à la dance music que représentait la techno, et qu'ils méprisaient. La découverte des free-parties et de la techno s'est ainsi souvent produite de façon inattendue, par exemple lors des festivals rock, par l'entremise des *Sound Systems* qui investissaient les campings mis à disposition pour les festivaliers. Nous retrouvons les caractéristiques de cette passibilité à l'événement si nous interrogeons ces individus sur leurs connaissances musicales et leurs goûts antérieurs à cette rencontre. Ils mettent ainsi en rapport leur goût pour la techno avec le groupe Pink Floyd, qu'ils connaissent par l'intermédiaire des disques de leurs parents ; Jean-Michel Jarre qu'ils écoutaient alors qu'ils étaient collégiens ; ou encore le dub jamaïcain et le punk, que la mouvance des free-parties a institués pour sa part comme ses précurseurs. Pour chacun, l'événement reconfigure le passé musical à la faveur de cette rencontre¹⁶ avec la techno, de même qu'il leur ouvre de nouveaux horizons qui n'étaient pas envisageables avant cette rencontre, comme par exemple devenir DJ, organisateur, ou bien faire de la musique sur informatique, créer un label, etc.

3. Cartes et parcours

Ce sont en définitive les caractéristiques temporelles qui nous permettent de distinguer nos deux récits, en spécifiant « le mode d'expérience auquel se prête l'événement en tant que créateur de sens. » (Quéré 2002 : 142) Nous avons vu qu'avec le « conte des trois villes », l'émergence de la house et de la techno est comprise à partir de leurs ascendances, alors qu'avec « *history of the word* », elle est comprise à partir de sa postérité, de ce qu'elle a rendu possible. C'est à partir des conséquences qu'il

a eues et des situations qu'il a révélées, que l'on comprend l'événement, ainsi que le montre à sa façon Deller avec sa mise en relation entre les acid-house parties et le mouvement syndical anglais comme deux formes de résistance à des politiques, qui ne peuvent se comprendre comme telles qu'après coup. Mais abordons maintenant, en lien avec les formes de passibilité à l'événement exposées, les différentes façons qu'ont nos deux récits d'organiser des lieux et de parcourir des espaces. Alors qu'« *history of the world* » fait suivre à son regardeur des parcours, « le conte des trois villes » nous fait voir une carte...

Espaces et lieux conviennent d'être distingués, suivant l'analyse que leur consacre Michel de Certeau¹⁷. Si le lieu indique une stabilité, une configuration de positions dans laquelle chaque élément est à sa place, propre et distincte, l'espace quant à lui, indique une absence de stabilité. Il est animé par l'ensemble des mouvements qui s'y déploient, produit par les opérations qui l'orientent et le circonstancient (1980 : 176). Ainsi les récits sont susceptibles d'être analysés selon la combinaison de deux opérations qui les caractérisent, l'identification de lieux et l'effectuation d'espaces. Pour repérer les modes sur lesquels se combinent ces deux opérations, Michel de Certeau propose deux critères¹⁸ que sont les indicateurs de « cartes » et les indicateurs de « parcours ». Ainsi, bien que les deux indicateurs soient présents dans nos deux documents, il semble qu'ils tendent chacun vers un pôle — carte/lieu ou parcours/espace — suivant que l'un des deux indicateurs l'emporte sur l'autre.

Le « conte des trois villes » dessine une configuration stable, il y a bien des indicateurs de parcours, l'ensemble des influences et des techniques qui transitent entre les continents et entre les villes. Mais l'opération qui domine est celle d'un « voir », les éléments de carte l'emportent. À la lecture du conte, on identifie les lieux, en particulier chaque ville avec sa musique, ses techniques, son apport, tous localisés. La somme de connaissances dont dispose l'auteur nous permet de dessiner une carte. Et nous avons vu que l'événement dans ces récits est traité comme un fait objectif, localisable dans le temps et dans l'espace. Il est inclus dans une continuité, dans laquelle il prend place. L'« histoire du monde » comporte bien des indicateurs de carte, renvoyant à la configuration du « conte des trois villes » avec par exemple les mentions Détroit et Chicago, mais ils ne sont pas dominants, voire périphériques dans le tableau. Dans l'ensemble, ce sont les indicateurs de parcours qui l'emportent, effectuant un espace instable, traversé par des relations non univoques. L'opération qui y domine est celle d'un « aller ». Ce sont des parcours multiples et entrelacés, qui ne se recourent pas tous. Et nous avons vu que l'événement dans ces récits est une

nouveauté qui révèle une situation inédite. Les parcours qui se déploient dans le tableau sont aussi ceux qui sont permis par la possibilité qu'a l'événement de créer un sens nouveau, comme avec la mise en relation Brass Bands/Acid House.

Il y aurait donc une certaine logique à ce que, d'une part, le « conte des trois villes » soit édité dans un volume traitant d'une « nouvelle géographie des sons », et d'autre part, que « l'histoire du monde » se livre sous la forme d'un tableau schématique. Puisque la carte est le produit d'une histoire, de parcours qu'elle a effacés pour ne laisser subsister que les lieux⁹. Alors que le tableau de Deller est plutôt de l'ordre « d'un journal de marche », jalonné par les itinéraires et les événements successifs : non carte géographique mais livre d'histoire — fut-elle sur le mode comique, du monde.

Là où, dans le « conte des trois villes », le discours savant identifie une configuration de lieux et de facteurs de différents ordres, « l'histoire du monde » nous offre une mise en scène de l'expérience ordinaire qui ne dispose pas à l'avance d'une carte pour identifier les lieux et ce à quoi elle est confrontée, qui « va » en fonction des rencontres qui se trouvent sur son parcours. Mais ces deux formes de passibilité à l'événement peuvent au final co-exister, quoique dans un temps différé, lorsque l'individu qui rencontre la techno comme point de départ, s'intéresse ensuite aux ascendances des musiques et aux « contes » qu'elle ne manque pas de proposer. Rien ne l'empêche ensuite de réagir à l'événement en l'envisageant comme un aboutissement, au terme d'une filiation de formes antérieures, en se penchant sur des textes savants comme celui de Reynolds.

Pour finir, rappelons que les distinctions — carte/parcours et passibilité à l'événement — que nous avons mobilisées sont analytiques et n'ont pas vocation à opposer les récits pour en disqualifier un et/ou en légitimer un autre. Tous deux comportent une forme de réflexivité quant à la démarche qui les anime, si l'on considère que le titre de Reynolds par l'emploi du terme « conte », ne cherche pas à masquer cette dimension mythologique inévitable, cette part de légende urbaine moderne de l'histoire qu'il nous raconte. Néanmoins, cette dimension réflexive nous semble plus présente chez Deller, puisqu'il ne vise pas l'objectivité d'une histoire mais propose une mise en perspective. Même si l'on pourrait considérer que sa démarche est différente puisqu'elle vise, par une mise en scène non dénuée d'humour, à changer le regard que l'on porte sur des phénomènes. Mais n'en est-il pas de même aussi finalement d'un récit lorsqu'il met en forme une histoire, si l'on prend en compte sa dimension performative ? L'artiste serait-il alors plus conscient de sa démarche, de ses implica-

tions et des effets qu'il en attend que l'auteur d'un texte ?

4. Bibliographie

ASSCHE Christine van (ed.) 2002, *Sonic Process : une nouvelle géographie des sons : exposition présentée au Centre Pompidou, Galerie Sud, 1er octobre 2002-6 janvier 2003*. Paris, Éditions du Centre Pompidou.

BEECH Dave, 1996, « On and off the politics of 'young British art' » *in* : *everything issue zero*. [en ligne]. <http://easyweb.easynet.co.uk/~giraffe/e/hard/text/beeche.html>. Consulté le 8 octobre 2007.

CERTEAU Michel de, 1990 (1980), *L'invention du quotidien. 1 Arts de faire*. Paris, Gallimard.

CHEYRONNAUD Jacques, 2006, « Pour une ethnographie de la "forme" *Musique* » *in* : *Ethnologie française et polonaise : les perspectives de la culture contemporaine. Colloque des 4-5 octobre 2006*. Université de Poznam, Institut d'Ethnologie et d'Anthropologie Culturelle UAM.

COLLIN Matthew, 1997, *Altered state. The story of ecstasy culture and acid house*. London, Serpent's Tail.

DELLER Jeremy, 2006, « La bataille d'Orgreave » *in* : *Transmission. Exposition du Centre National d'Art Contemporain de Nice Villa Arson*, du 19 mars au 4 juin 2006, dossier de presse. [en ligne].

http://archive.villaarson.org/centre_dart/expos_encours/expo_2006/transmission/dossierdepressecomplet.pdf. Consulté le 27 septembre 2007.

KIHM Christophe, 2005, « Jeremy Deller, penser avec le populaire », *Art Press*, 310 : 47-51.

— 2006, « Présentation » *in* : *Transmission. Exposition du Centre National d'Art Contemporain de Nice Villa Arson*, du 19 mars au 4 juin 2006, dossier de presse. [en ligne]. http://archive.villa-arson.org/centre_dart/expos_encours/expo_2006/transmission/dossierdepressecomplet.pdf. Consulté le 27 septembre 2007.

LINDE Charlotte et William LABOV, 1975, « Spatial networks as a Site for the Study of Language and Thought », *Language*, 51 : 924-939.

QUÉRÉ Louis, 2002, « La structure de l'expérience publique d'un point de vue pragmatiste » *in* : D. Cefaï et I. Joseph (eds.), *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuve de civisme*. La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube : 131-160.

RANCIÈRE Jacques, 2002, « La métamorphose des Muses » *in* : C. van Assche (ed.), *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris, Éditions du Centre Pompidou : 25-35.

REYNOLDS Simon, 1999, *Generation ecstasy: into the world of techno and rave culture*. London, Routledge.

2002, « Conte des trois villes » in : C. van Assche (ed.), *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*. Paris, Éditions du Centre Pompidou : 199-213.

SEVIN Jean-Christophe, 2004, « L'épreuve du dance-floor. Une approche des free-parties », *Sociétés*, 83 : 47-61.

— à paraître, « La rencontre avec la techno. Des parcours d'expérience à l'événement qui constitue l'amateur » in : A. Pecqueux et O. Roueff (eds.), *L'expérience musicale à l'épreuve. Enquêtes de sciences sociales* Paris, Éditions de la M.S.H.

TOFFLER Alvin, 1984, *La 3^e vague*. Paris, Denoël.

1987 (1973), *Le choc du futur*. Paris, Gallimard.

5. Notes :

1. Mes remerciements vont à Noël Barbe, Jacques Cheyronnaud et Emmanuelle Jallon pour leurs lectures et leurs remarques qui ont contribué à améliorer ce texte. De même qu'il me faut mentionner Sylvain Barraux, Hervé Binet et Dominique Grass avec qui un premier travail sur le tableau de Jeremy Deller avait été réalisé pour la revue [*spam*].

2. Sur ce point on pourra se reporter au texte de Jacques Rancière (2002).

3. Cf. Cheyronnaud 2006. Il faut entendre par là une situation vive de déploiement de la musique incluant la participation en réciprocité de musiciens (DJs) et d'écouter-danseurs (ravers). Cette situation de déploiement relevant d'une configuration scénique et d'un principe organisationnel spécifique. Pour plus de développement sur ce dernier point cf. Sevin 2004.

4. Nous reprenons cette notion, et les développements qu'il lui consacre, à Louis Quéré 2002.

5. Elle s'est tenue successivement à Barcelone, Paris et Berlin durant les années 2002 et 2003.

6. Le syndicat ouvrier de l'industrie automobile.

7. La troisième vague désigne chez Toffler, la période historique correspondant à notre époque, qui se caractérise par la prédominance de l'électronique et des technologies de l'information. « Si la première vague, celle de l'invention de l'agriculture, s'est étalée sur des milliers d'années, trois cent ans ont suffi à la seconde, celle de la

révolution industrielle, pour être battue en brèche par cette troisième vague qui monte à l'assaut pour la supplanter ». (1984 : 4). C'est cette accélération que l'auteur qualifie de « choc du futur ».

8. Parties rythmiques. (NDR)

9. Le premier tube international de house music fut, en 1986, un morceau du label *DJ International*: « love can't turn around », de Farley « Jackmaster » Funk et Jesse Saunders, repris d'une chanson d'Isaac Hayes.

10. Comme dans son travail *The Use of Literacy*, pour lequel il a réuni des documents - poèmes, peintures, dessins - chez des fans du groupe *Manic Street Preachers* pour ensuite en faire une œuvre. Son travail montrait aussi par là que la dévotion des fans, souvent associée à la passivité consumériste, pouvait être une activité qui comporte une part de création.

11. *Acid Brass*, The William Fairey Brass Band, CD, Blast First/Mute Records, 1997.

12. Comme par exemple la version qu'il a réalisée pour l'exposition du Turner Prize 2004, dont il a été le lauréat. (Cf. <http://www.jeremy-deller.co.uk/jeremy-deller-turner-prize/jeremydellerturnerprize-r1.htm>).

13. L'utilisation de cette police de caractère renvoie à la présence, dans le schéma de Deller, du terme typographié de cette façon.

14. Front de Libération du Kopyright. Bill Drummond et Jim Cauty sont les fondateurs de KLF. Utilisant toutes les possibilités des samplers et des ordinateurs de l'époque, ils se firent connaître en 1987 avec leur premier album, *What The Fuck Is Going On ?*, dans lequel ils samplaient les Beatles, Abba, Samantha Fox, etc., sans autorisation. Attaqués en justice, ils durent détruire les exemplaires du disque. Ils éditèrent ensuite une nouvelle version de leur album, avec tous les samples remplacés par des blancs, et accompagné d'un livret expliquant comment reconstruire l'album original chez soi. Cf. <http://www.ed-wood.net/klf.htm>.

15. Jeremy Deller en a fait le sujet d'une performance publique en juin 2001. Elle a consisté en une reconstitution, avec 1000 personnes, dont une partie étaient des vétérans de la grève, de cette bataille. Deller, qui était jeune à cette époque, avait été touché par ces événements. Pour lui, la grève « devenait une guerre civile » et cette bataille qui en marqua la fin, comme plus généralement la défaite du mouvement syndical, est le symbole d'une grève qui était devenu « une bataille idéologique nationale entre le socialisme et la forme extrême du capitalisme défendu par M. Thatcher ». Cf. Deller 2006.

16. Cette question de la rencontre est développée de manière approfondie dans Sevin (à paraître).

17. Cf. « Récits d'espace », *in* : Certeau 1990 : 170-191.

18. Qu'il reprend aux sociolinguistes Linde et Labov (1975) qui analysent les types de descripteurs employés par les locuteurs pour décrire leur rapport à l'espace domestique.

19. Nous nous référons là encore à Michel de Certeau (1990) et à son analyse des cartes médiévales.