

ESSAI SUR LE SON : DISPOSITIF SCÉNIQUE ET ESPACE KINESTHÉSIQUE DANS LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

Frédéric Lebas

De Boeck Supérieur | « Sociétés »

2005/4 n° 90 | pages 99 à 108

ISSN 0765-3697

ISBN 2804147657

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-societes-2005-4-page-99.htm>

Pour citer cet article :

Frédéric Lebas, « Essai sur le son : dispositif scénique et espace kinesthésique dans la musique électronique », *Sociétés* 2005/4 (n° 90), p. 99-108.
DOI 10.3917/soc.090.0099

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.

ESSAI SUR LE SON : DISPOSITIF SCÉNIQUE ET ESPACE KINESTHÉSIQUE DANS LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

Frédéric LEBAS*

Résumé : Ce texte a pour projet de rendre manifeste une sensibilité contemporaine liée à l'événement de la perception corporelle du son. Ce texte aura pour point de départ les propriétés plastiques du son dans la musique *électronique*. En déconstruisant et reconstruisant les éléments du dispositif scénique des mouvements festifs propres à la musique industrielle et technoïde, en suivant à la fois les traditions inaugurées par l'art total, la performance et enfin l'œuvre dite *immersive*, nous mettrons à jour l'organisation d'un *espace kinesthésique*. Le corps immergé dans cet *espace événement* éprouverait des sensations d'une haute intensité. Un corps que nous nommerons *sans organe*, reflet de notre post-modernité dans sa quête de sensations exacerbées et d'espaces interstitiels de liberté.

Mots clés : Corps, sensation, musique électronique, haptique, kinesthésie.

Abstract : In this text, we would shade the light on a contemporary sensitiveness linked to the event of the bodily perception of sound. This reflexion will start with the plastic properties of electronic music sound. Deconstruction and reconstructing scenic elements of festive movement from industrial and technoid music, following also the traditions inaugurated by the "art total", the performance and lastly the work called *immersive*, we will update "space kinesthetic" organisation. This immersed body in this "space event", would test high intensity sensations. A *body* that we will call *without organ*, a reflect of our post modernism in his quest of exacerbated sensations and interstitial spaces of freedom.

Keywords : Body, sensation, electronic music, haptique, kinesthesis.

* CEAQ/Université Paris 5 – Sorbonne.

Introduction

Les qualités du son¹ sont le prétexte et le point de départ d'une réflexion sur le corps. En nous inspirant du principe méthodologique de Marcel Mauss, le « phénomène social total », nous pointons notre attention sur un élément singulier afin de déconstruire, puis reconstruire tous les schèmes qui le constituent, selon le contexte particulier de la musique dite « électronique ». Ce son, au registre sémantique plastique, renverra ainsi à une histoire, à un savoir-faire et à un vécu corporel spécifique, c'est du moins ce que nous tenterons d'aborder.

Ce son est allogène (composite, bigarré) et tonitruant, on le retrouve dans les diverses scènes de la musique électronique, industrielle et expérimentale. Cette marque de fabrique n'est pas seulement propre à ces cultures électroniques, mais bien le résultat des expérimentations menées de longue date, et à juste titre nous le qualifierons de post-moderne. Il faut mentionner que le son fait appel au sens extéroceptif : l'ouïe et le toucher ou sens haptique (vibration de l'air ou d'un objet au contact sur la peau) et au sens intéroceptif qu'est la kinesthésie (vibrations ressenties dans tout le corps, selon des capteurs disséminés sur les articulations, les tendons et les muscles). Les domaines de l'haptique et surtout celui de la kinesthésie sont des dimensions sensorielles encore sous-estimées, et restent au plus bas dans la hiérarchie des sens. Nous tenterons ainsi de rendre compte de l'événement de cette stimulation sonore sur le corps, c'est-à-dire de la sensation physiologique de *mécano-réception* : les organes sont stimulés en réponse à une déformation (ou une vibration) du milieu solide ou aérien (audition). Nous voyons ici l'élaboration d'un « espace haptique et/ou kinesthésique »².

Pour éclairer ce traitement sensoriel spécifique, on peut mentionner l'exemplarité d'une expérimentation faite par l'artiste Bill Viola. Dans son installation *Hallway Nodes*³, il dispose deux enceintes de forte puissance l'une en face de l'autre, cha-

1. Dans ces qualités intrinsèques, le son est un ébranlement périodique de l'air ; une suite de compressions et de dépressions qui se propagent de proche en proche, à 340m/s dans l'air à 18 °C. Une oreille humaine ne perçoit que les sons dont les vibrations sont comprises entre 16 et 20 000 Hz (c'est-à-dire que les vibrations de l'air doivent effectuer entre 16 et 20 000 oscillations par seconde pour être perçues par une oreille humaine saine). C'est à partir de 130 à 140 décibels que commence à apparaître la douleur. Au-dessous de 100 décibels, l'oreille ne perçoit pas de douleur, mais elle fatigue. Le son peut être désagréable et rendre irritable (psychoacoustique).

2. J'emprunte cette expression à E.T. Hall dans son livre *La dimension cachée*, où il met en évidence l'existence de « dimensions » sensorielles relatives à sa culture d'appartenance. « Chez l'homme, le sentiment de l'espace est lié au sentiment du moi qui est à son tour en relation intime avec son environnement. Ainsi, certains aspects de la personnalité liés à l'activité visuelle, kinesthésique, tactile, thermique peuvent voir leur développement inhibé ou au contraire stimulé par l'environnement » (Paris, Le Seuil, coll. Points, 1966, p. 86).

3. Installation *Hallway Nodes* (1972), présentée à l'exposition *Son & Lumière : une histoire du son dans l'art du XX^e siècle* qui a eu lieu du 22 septembre 2004 au 3 janvier 2005 au Centre Georges Pompidou à Paris.

cune émettant une fréquence très basse de 50 Hz. Ce dispositif sonore crée en son centre un *point nodal*. Le corps, positionné au milieu de ce nœud, est immergé dans un espace intangible, faisant bourdonner les oreilles et procurant une sensation troublante de déplacement de nos tissus vivants à un niveau perceptible vibratile.

Ce type de stimulation fait partie d'un système beaucoup plus vaste : celui d'une mise en scène rituelle festive des nouvelles socialités tribales postmodernes technoïdes. Une liturgie profane écartée de toutes croyances dogmatiques, mais qui suit ses propres logiques internes ritualistes en créant un espace sensoriel spécifique : une architectonique sensorielle polymorphe. De ce fait, nous nous attacherons à analyser les éléments constitutifs de cette configuration afin de déceler, dans l'agencement de ces éléments qui semblent à première vue disparates, l'unicité des forces démiurgiques en présence. Nous voyons ici le fruit d'un long processus qui débute traditionnellement par le *Gesamtkunstwerk* – le chef-d'œuvre d'art total – wagnérien. Je tiens à préciser que nous ne traiterons pas de l'ambiguïté de la question en termes idéologique et politique, certains spécialistes s'étant chargés de dissiper les soupçons qui planent autour de cette brûlante question. Je pense notamment à la confusion entre l'« homme total » du Bauhaus et la « communauté de race » du nazisme⁴. En termes esthétiques, le chef-d'œuvre d'art total serait cette fusion, cette correspondance totale entre les arts (techniques, disciplines et médias), qui dans leur synergie engloberaient tous les sens du vécu du spectateur. Cette logique aboutit aux œuvres immersives de l'art technologique contemporain. Ces participants, enclos dans des bulles, accèdent à de nouvelles réalités non encore éprouvées.

Afin de rendre compte de cette configuration complexe, nous allons nous référer aux processus de *territorialisation* et de *déterritorialisation* conceptualisés par Deleuze et Guattari dans le tome 2 de *Capitalisme et schizophrénie : Mille Plateaux*. À savoir que la prise de position dans un espace donné s'effectue sur différents plans de la réalité, ce qu'ils désignent par : plateaux, rhizomes ou bien lignes de fuites, qui se succèdent, se chevauchent ou s'interpénètrent mutuellement. Autrement dit : *une machine de guerre nomade*, une machine, qui, comme nous l'aborderons, évolue simultanément sur deux espaces : l'*espace lisse* et l'*espace strié*⁵. Cette machine peut être considérée, en référence à Hakim Bey, à une TAZ⁶

4. Je renvoie ici à la lecture de la contribution d'Éric Michaud qui s'intitule « Œuvre d'art totale et totalitarisme », in *L'œuvre d'art totale*, sous la direction de Jean Galard et Julian Zugazagoita, Paris, Gallimard, coll. Art et Artistes, Paris, Musée du Louvre, 2003.

5. « Espace de proximité, d'affects intenses, non polarisé et ouvert, non mesurable, anorganique et peuplé d'événements ou d'écrits, l'espace lisse s'oppose à l'espace strié, c'est-à-dire métrique, extensif et hiérarchisé. Au premier sont associés le nomadisme, le devenir et l'art haptique, au second, le sédentarisme, la métaphysique de la subjectivité et l'art optique » (Mireille Buydens, « Espace lisse / Espace strié », in *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Les Cahiers de Noesis, n° 3, printemps 2003, p. 130). Je renvoie aussi à la lecture de « Le lisse et le strié », in *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1980, p. 592-623.

6. Hakim Bey, TAZ (copyleft), <http://www.lyber-eclat.net/lyber/taz.html>.

(Temporary Autonome Zone), événement, espace interstitiel singulier en constante migration.

Ainsi, lors de cet exposé, nous passerons de la cartographie du territoire (phase de *territorialisation*) à la topologie sensorielle et imaginaire en devenir (phase de *déterritorialisation*) de ceux qui l'occupent. Pour finir, le corps serait cet *Inframince*, en référence à Marcel Duchamp, l'interface médiatrice entre l'espace phagocyté matériellement et visuellement et l'espace sonore électronique éprouvé sensoriellement.

« Territorialisation »

Ce processus est celui bien connu de l'investissement d'un lieu : friche industrielle, champ, terrain militaire, squat, ou bien celui plus conventionnel d'un espace d'exposition ou d'une salle de concert. Ce peut être lors de cette festivité un acte hédoniste consummatoire. Cet acte peut être aussi éminemment politique en référence à la TAZ, contre les institutions et leur pouvoir territorial, celles mêmes que dénonce Michel Foucault dans *Surveiller et punir*⁷. C'est une volonté de créer sur l'instant un contre-pouvoir, et une prise de position sur un *espace strié*. Ce dernier se définit comme un espace de contrôle optique et architectural. Dans cette partie, nous nous attacherons à rendre compte de la mise en place du dispositif scénique et de l'inscription des corps sur ce territoire.

Cette réappropriation du territoire passe dans un premier temps par l'incontournable disque-jokey (Dj). Le Dj installe son matériel de sonorisation et ce fameux « mur » d'enceintes montées les unes sur les autres, doté d'une très forte puissance sonore. Ces dispositifs sonores que l'on désigne communément par des « sons » dans les teknivals, se trouvent agencés les uns auprès des autres, chacun circonscrivant son espace territorial en fonction de leur puissance sonore. Ils sont pourvus d'une aura sonore tonitruante. De cette bulle ainsi formée, chaque participant se positionne en fonction de son désir et de sa tolérance acoustique au son. En second lieu, les scénographes reconfigurent l'espace par toutes sortes d'artifices, ils se doivent d'y apposer leurs empreintes, que ce soit de manière éphémère ou durable. Ainsi, on dresse des bâches de camouflage militaire (invisibilité) ou des drapés peints pour habiller les véhicules ou toutes sortes de mobiliers urbains. Par ce même principe, certains espaces clos sont constitués tels des labyrinthes. Des lasers et des éclairages sont aussi installés et suivent le rythme de la musique. Depuis peu, on voit apparaître dans ces soirées les vidéo-jokey (Vj). Ces derniers mixent des images animées ou fixes, figuratives ou abstraites avec des logiciels conçus spécialement pour ce genre de performance, en faisant appel à la même sensibilité que le mixage du son. Ces images-flux syncopées et animées au rythme du son sont projetées à l'aide de vidéo-projecteurs sur des toiles ou directement sur des édifices. Sculptures, installations et décorations complètent le décor. Enfin, au-devant de ce mur, baigné

7. Michel Foucault, *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des histoires, 1975.

par le flux continu de sons et de lumières se situe le *dancefloor*, piste de danse et de transe. Hormis la présence et la danse des corps agglutinés devant le « mur », ce lieu est propice à toutes expressions, telles celles que l'on peut rencontrer dans les spectacles et théâtres de rue : cracheur de feu, diablo, jongleur, échasseur, ou bien encore corps et visages grimés dans des mises en scènes improbables. Ce spectacle fait en sorte, de par la proximité des danseurs, des enceintes et des performeurs, que tous les participants deviennent eux-mêmes des « spect-acteurs ». Autrement dit, une alliance entre la « passivité » du spectateur et l'« action » de l'acteur, notion empruntée au théâtre et à l'art contemporain. La chorégraphie qui s'ensuit alterne entre l'emprunt de codes gestuels mimétiques propres à la tribu et l'épanchement salvateur et chaotique, chacun gesticulant à sa guise selon ses propres expressions corporelles. Pour finir ce tour d'horizon paysagé, il faut ajouter les véhicules et les tentes dressées qui concourent à cette annexion du territoire, de même que les résidus, déchets et pollutions diverses.

Pour Emmanuel Grynspan, dans son texte « La musique industrielle, malaise dans la culture »⁸, l'avènement de ce dispositif scénique spécifique prend ses sources dans les genres musicaux inspirés par le rock expérimental et le courant artistique baptisé « happening ». Le premier groupe de musique industrielle Throbbing Gristle, fondateur d'« Industrial Record », avec comme membre charismatique Genesis P. Orridge, posa les premiers jalons de cette culture émergente « underground ». Ce terme de « happening », qui renvoie aussi aux événements (*events*), aux performances, est le fruit d'une tradition qui débuta pour Roselee Golberg⁹ avec le Futurisme, mouvement italien d'avant-garde fasciné par les nouvelles technologies de son temps (1910). Avec le roi *Bombance*, Filippo Tomaso Marinetti fut le premier à insérer dans un espace de création plastique, le corps ; par la suite, nombreux sont les artistes qui perpétuèrent cette tradition. Pour exemple, Oscar Schlemmer du Bauhaus, qui créa le *Théâtre mécanique* et le *Festival métallique*. Dans *Le Manifeste du théâtre futuriste synthétique*, Marinetti évoque l'abolition des limites conventionnelles du tableau, mais aussi de l'espace scénique du théâtre. On peut mentionner dans la veine du début de la scène Indus, le collectif australien SPK (Surgical Penis Klinik), qui se fit remarquer par les performances de Mark Pauline membre fondateur du SRL (Survival Research Laboratories), en créant des performances théâtrales que Mark Dery désigne comme le *théâtre de la cruauté heavy metal*¹⁰. On peut noter ce même genre de réminiscence scénique contemporaine dans le trash, le black metal par la voie « sanglante » et spectaculaire toute tracée par les actionnistes viennois et leur Orgies Mysteries Theater, mouvement constitué par Herman Nitsch et Otto Muehl.

8. Emmanuel Grynspan, *La Musique industrielle, malaise dans la culture*, <http://asso.lrsh.free.fr/textes/malaise%20dans%20la%20culture.htm>.

9. Roselee Golberg, *La Performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, coll. Univers de l'Art, 2001.

10. Mark Dery, *Vitesse virtuelle : la cyberculture aujourd'hui* (publié en langue anglaise sous le titre : *Escape velocity : cyberculture at the end of the century*, traduit par George Charreau), Paris, Abbeville, coll. Tempo, 1997.

L'art se déterritorialise toujours plus, c'est-à-dire qu'il tente d'échapper aux habitudes instituées, aux conventions normées et marchandes capitalistes. Par le mode de la transgression, les artistes dressent de nouvelles projections, lignes de fuites expérimentales du vécu qui prennent en considération les flux, les successions d'événements et l'explosion des affects.

« Déterritorialisation »

Cet espace *déterritorialisé*, selon Deleuze et Guattari, est considéré comme un *espace lisse*, c'est-à-dire immédiat, haptique et non visible. C'est un espace abstrait constitué d'une infinité de flux de différentes natures qui s'agencent en se superposant ou en se mêlant les uns aux autres. Lors de cette phase de déterritorialisation, la musique électronique conçue par le sampler, tient une place primordiale ; une autre est encore à venir avec les sensations qu'elle procure au corps, nous la traiterons dans la dernière partie.

La machine créant cet incomparable flux sonore qu'est le sampler est considéré par Bruno Heuzé comme une *machine à déterritorier*. Cet instrument utilise le « cut-up », cette technique permettant des associations musicales des plus étranges. Selon ce dernier, « l'abstraction la plus pure peut y élire résidence, comme toute fantasmagorie peut y tendre ses projections. Aucune direction n'y est notifiée au départ, puisque la machine n'a pas à proprement parler de "mode d'emploi" préétabli. Espace fictif opérant cependant un résultat audible, le sampler devient alors le catalyseur d'un scénario sonore donnant libre cours à tous les décadres. Il est en quelque sorte le médiateur d'un agencement musical "immédiat", ouvert à toutes les lignes de fuites. [...] Le sampler peut être envisagé comme une fenêtre magique [...] permettant d'accéder en quelque sorte directement au génome de chaque sonorité à partir de sa réplique numérique¹¹. » Ce sampler qui permet l'accès à une complexité inégalée, « quasi génétique », est l'instrument privilégié pour la composition et la production de son. L'un des résultats, le plus caractéristique, est ce « bruyant », selon l'acception d'Emmanuel Grynspan. Un son violent, brutal et cathartique, « machiné » par le sampler. La musique industrielle, issue de la scène punk, fut initiée par la musique électronique de Kraftwerk, groupe lui-même influencé par Russolo (théoricien futuriste) et son manifeste : « l'art du son ». C'est une phase incontournable, qui fait lien dans le processus d'expérimentation et de fascination pour les bruits émis, éruptés, par les machines. Cette dynamique engendrera par la suite les musiques contemporaines extrêmes, telles que la techno hard-core. Ces bruits, que l'on dénomme « blanc ou rose », sont des matériaux bruts, des bases de travail, permettant de tirer une infinité de timbres. On peut ajouter à cela des variations ou tessitures de son variant entre l'ultra-aigu et l'ultra-grave, couplés par un volume sonore tonitruant à la limite du supportable pour les oreilles (plus de 100 décibels). Ce son est la condition *sine qua non*, nous ne cesserons de le répéter : c'est le principal facteur des sensations éprouvées.

11. Bruno Heuzé *Le Sampler : la machine à déterritorier* (<http://www.revue-chimeres.org/pdf/40chi08.pdf>).

De ces prédispositions bruitistes technologiques, il faut ajouter à ce son-flux cybernétisé deux autres qualités pour l'apprécier. La répétition avec la présence systématique du « pied » : répétition régulière, série de pulsations calculées en bpm (battement par minute). En « contre-pied » avec les styles dub, drum n'bass ou jungle qui cassent systématiquement le rythme, sorte de « répétition a-rythmique ». Et enfin, le flux de cette musique qui ne « connaît pas » d'interruption, ce qui donne le sentiment que « cela ne va jamais cesser de s'arrêter », le silence étant une sorte de dur retour à la réalité, comparable à une sensation de manque, en soi une « petite mort ». Ceci est dû, selon Emmanuel Grynspan, à une absence à peu près totale de la « hauteur de son ». C'est une rupture avec toute idée de narration : mélodie, couplet et refrain.

Une nouvelle fois, ce sont les intuitions d'Antonin Artaud qui ont valeur de prédiction pour les nouvelles expérimentations musicales et bruitistes contemporaines : « La nécessité d'agir directement et profondément sur la sensibilité invite, du point de vue sonore, à rechercher des qualités et des vibrations de sons absolument inaccoutumées, qualités que les instruments de musique actuels ne possèdent pas, et qui poussent à remettre en usage des instruments anciens ou oubliés, ou de créer des instruments nouveaux. Elles poussent aussi à rechercher, en dehors de la musique, des instruments et des appareils qui, basés sur des fusions spéciales ou des alliages renouvelés de métaux, puissent atteindre un diapason nouveau de l'octave, produire des sons ou des bruits insupportables, lancinants¹². »

L'aboutissement de cette reproduction du capharnaüm sonore des machines industrielles serait cette « anti-musique » qu'évoque Emmanuel Grynspan : « Le bruit, la salissure volontaire et le travestissement des sons constituent l'essentiel de l'œuvre au détriment des matériaux esthétiques dominants jusque-là (mélodie, harmonie)¹³. » Deleuze et Guattari traitent d'un troisième espace : le « trou noir ». Si on suit cette terminologie, c'est une ligne de fuite de l'espace lisse (que l'on vient de déterminer en partie par le son) et qui aboutit à un nouvel espace obscur. Ce qui nous amène à penser le son dans ses perturbations sonores chaotiques (ce son « blanc » et « rose » samplé) comme dysharmonique, fracturation, démolition, devant l'osmose du son pur et harmonique de l'instrument acoustique ou vocal.

Constitution d'un « corps sans organes »

Dans cette dernière partie, nous aboutissons à l'ultime phase de déterritorialisation, et c'est le corps – comme nous l'avons mentionné plus haut avec l'installation de Bill Viola – qui fera office de point nodal, baigné par toutes sortes de flux. Tous ces éléments constituent une alchimie perceptive et introduisent un dépassement de soi. En d'autres termes, ils traduisent la volonté d'accéder à un nouveau plan d'immanence pour constituer un corps soumis à des événements particuliers.

12. Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté* (premier manifeste), in *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. Folio-Essais, Paris, p. 147.

13. *Ibid.*

Les premiers flux sont ceux des corps physiques des danseurs qui, dans leurs gesticulations spasmodiques, se frôlent, se cramponnent. Un cocktail abrasif de frottements, de grouillements, chacun se liant avec l'autre, afin de faire partie d'une osmose avec un corps plus vaste, celui d'une tribu affectuelle qui se partage sur l'instant. Les seconds flux sont ceux des « images ». C'est-à-dire les images produites par les Vj's et la scénographie, couplées aux flux des images mentales abstraites et pour le moins inconscientes, rendues possibles par la prise de divers psychotropes. Il faut ajouter à cela l'épuisement de la dépense salvatrice de la danse, propice à effacer toutes les dernières résistances avant le dépassement de soi dans la transe. Le corps est ici soumis aux illusions et hallucinations de toutes sortes : visuelles, haptiques, olfactives... Le flux sanguin augmente et le rythme du cœur s'accorde au tempo des basses.

Nous voyons là se constituer un « corps événement » ou mieux encore un « corps sans organes » (CsO) traversé par une multiplicité de flux. De manière empirique et paroxystique, on voit certains « raveurs » littéralement collés aux enceintes, pénétrés par les ondes sismiques et magmatiques des infra-basses. Ces teufeurs démontrent la même volonté de se mettre en abîme, en danger, dans la rave, telle que dans un pogo, un slam d'un concert de musique punk ou hard-core. Peut être d'ailleurs plus nihiliste dans la dépense de ce son ultra-puissant et ultra-violent. Le corps pris dans une vague de son hard-core *tsunamique*. Avec cette perception « extrême » du son, il n'est plus question d'un corps à corps avec l'objet comme extension et prothèse de nous-même, mais d'un corps en communication avec les matières élémentaires environnantes : l'air, la terre et l'eau. Cet objet technique qu'est la sonorisation se fait créateur d'environnement. Et le corps devient le réceptacle à l'exacerbation de la sensation de vibration, parcouru et pénétré de toutes parts par les ondes sonores.

Ainsi, ce corps serait semblable au CsO tel que le définissent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*¹⁴. Ce CsO, dans une première acception, est un corps plein, extatique, dansant, gesticulant. Il ne serait donc plus un corps interprété, mais un corps expérimenté. Pour Deleuze, en référence à Antonin Artaud, « le corps sans organe s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. Il est parcouru d'une onde qui trace dans le corps des niveaux ou des seuils d'après variations de son amplitude. Le corps n'a donc pas d'organes, mais des seuils ou des niveaux. Si bien que la sensation n'est qualitative et qualifiée, elle n'a qu'une réalité intensive qui ne détermine plus en elle des données représentatives, mais des variations allotropiques. La sensation est vibration¹⁵. » Ainsi, au risque de prendre cette sensation de vibration trop à la lettre, l'organisme soumis aux ondes sonores des raves et autres manifestations du même type, deviendrait en conséquence ce corps dénué

14. *Mille plateaux*, « Comment se faire un corps sans organe ? », *op. cit.*

15. Gilles Deleuze, Francis Bacon, *logique de la sensation*, Paris, Le Seuil, coll. L'ordre philosophique, 2002, p. 47.

d'organes et serait à même de rendre compte des sensations éprouvées, ce dernier se définissant « par la *présence temporaire et provisoire* des organes déterminés »¹⁶.

Pour exemple, le corps sadomasochiste et celui du drogué créent, par l'intensité des flux qui les traversent, leur CsO, ce dernier étant l'exacerbation d'une sensation individualisée. Le corps du supplicié sadomasochiste devient un *corps-monde de douleur* parcouru « d'ondes dolorifères »¹⁷. De même, le corps drogué des camés est parcouru par le « Grand Froid » ou le « Zéro absolu », expressions empruntées à William Burroughs dans le *Festin nu*¹⁸. Dans notre cas, c'est un *corps dispositif vibratoire total* pour l'accès à un nouveau plan expérimental d'immanence. Une quête d'une sensation extrême en expansion constante qui fait oublier que le corps est constitué de toutes sortes d'organes, pour n'être plus qu'un « organe » métonymique de réception, soumis aux forces sonores : *un corps sonore, vibrant tel un tympan*. L'espace, comme nous venons de le préciser plus haut, n'est plus strié, mais lisse, vibratoire, constitué d'une infinité de plis, et s'adresse en dernier ressort à la matière tangible du corps.

L'avènement des performances – qui eut pour corollaire les installations, le land art, le sound-art... – bouleversa les enjeux de la création artistique. Ces phases de *déterritorialisation-territorialisation* nous conduisent aux œuvres immersives avec une implication sensorielle du corps toujours plus dense. Elles démontrent le désir de ne faire plus qu'un avec ce que désigne Michel Maffesoli par la « glutinum mundi »¹⁹. L'intériorité du corps se confondrait alors avec son extériorité. Comme dans les mouvements festifs, chaque acte quotidien se doit d'être toujours plus esthétisé et requiert un investissement, une dépense consummatoire stimulante, et ce afin de rentrer en correspondance avec le « théâtre-monde ».

Conclusion

Cette cartographie de l'enracinement temporaire qui vient d'être esquissée aboutit à une topologie sensorielle dynamique. Différentes communications sont en jeu dans l'élaboration de ces manifestations culturelles post-modernes.

Elles passent par la superposition de différents niveaux de langages non discursifs : imagé (graphique, typologique, iconologique), sonore, architectural (de l'éphémère), expression corporelle et son corollaire, les sensations haptiques et kinesthésiques. Ce « méta-langage » comporte ainsi différentes strates, niveaux de sens, de subjectivité. Il va du plus facilement communicable (système de codes conventionnels partagé par les initiés) au moins communicable, si ce n'est qu'il est ressenti de manière obscure et confuse dans sa transcription, mais d'une puissante

16. *Ibid.*, p. 50.

17. *Mille plateaux*, op. cit., p. 188.

18. *Ibid.*, p. 190.

19. *Les Masques du corps. Tatouage, maquillage et vêtement, marques de l'appartenance à un groupe social. La notion du beau ou de laid dépendra des critères de ce groupe*, in Focus Espace Découverte, Paris, p. 81-88.

intensité : le CsO. Ces différentes strates et leur agencement synchronique (configuration) sont l'aboutissement des premières expérimentations modernes sur les sonorités tirées des machines industrielles du début de notre siècle. Elles nous mènent vers de nouvelles manières d'« être ensemble » ; cette musique n'étant créée que pour être ressentie sur le moment, traitée en temps réel par le sampleur, *in progress*.

Ce processus permet de mettre l'accent sur les travers d'une culture capitaliste qui incorpore dans son cycle marchand des productions esthétiques originales. Pour exemple, la musique techno n'est plus souterraine. Désormais, il faut se tourner vers certaines scènes de musique radicales pour remarquer un renouvellement musical certain. Pour une quête sans compromis, ces acteurs s'obligent inlassablement à expérimenter et à s'exprimer dans des registres extrêmes et transgressifs, et soumettent leur corps à des forces inédites. Aux travers de ces groupes – qui font ainsi acte de ne pas se faire récupérer afin d'obtenir leur propre sphère de singularité –, on voit une condition d'existence vitale à tout renouvellement des socialités contemporaines. Ce CsO en est une modalité, car il ne cesse, ce corps, de vibrer et de réagir aux pulsations de nos propres désirs.