

TECHNO, HOUSE ET MUSIQUES ÉLECTRONIQUES POPULAIRES AUX ÉTATS-UNIS

Philippe Birgy

Belin | « *Revue française d'études américaines* »

2005/2 n° 104 | pages 50 à 62

ISSN 0397-7870

ISBN 2701141737

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2005-2-page-50.htm>

Pour citer cet article :

Philippe Birgy, « Techno, House et musiques électroniques populaires aux États-Unis
», *Revue française d'études américaines* 2005/2 (n° 104), p. 50-62.
DOI 10.3917/rfea.104.0050

Distribution électronique Cairn.info pour Belin.

© Belin. 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.

Techno, House et musiques électroniques populaires aux États-Unis

Philippe BIRGY
Université Toulouse II

mots-clés/key-words

Techno; House;
musiques populaires;
industrie musicale;
tradition afro-américaine

*

Techno; House;
Popular Culture;
Recording industry;
Afro-American Tradition

In assessing the American character of a musical genre that has only become part of American popular culture in the past twenty years, one is likely to be misled. Certainly, there is a general agreement on the role played by black artists in Chicago, New York and Detroit. But that does not settle the question of the European influences that have gone into the making of this tradition. Techno and house would not have achieved their present fame and status without the subsequent extension of the genre in Europe. The very notion of establishing itself as a genre goes against the “living spirit” of the techno “scene.” Indeed, the ideology that drives it insists on transcending differences and overcoming boundaries, a priority that expresses itself in an aesthetics of collage, sampling and mixes. For those who support these claims, defining the origins of techno and setting it down on the map can only arrest the movement that animates it.

La *techno* et la *house*¹ sont nées aux États-Unis dans le courant des années quatre-vingt. Voilà qui – semble-t-il – est acquis. Qui plus est, toutes deux ont puisé aux mêmes sources, visé une même esthétique hédoniste, machinique et répétitive et emprunté les mêmes stratégies distinctives pour se dégager de la tradition *disco* dont elles étaient tributaires, de sorte qu’elles ont eu partie liée en dépit du différend qui les opposa longtemps². Dans le mouvement de progression qui mène à la floraison actuelle des genres électroniques, elles conservent ce statut

singulier de matrice ou de forme-maîtresse générant une pléthore de dispositifs musicaux qui en étendent la portée. On les tient donc pour responsables en Europe et dans les pays anglo-saxons du déploiement des genres et sous-genres de la musique électronique populaire qui, dans cette perspective, en sont autant de produits dérivés.

Tous les récits du journalisme spécialisé, ainsi que ceux des ouvrages encyclopédiques, convergent vers cette généalogie. Et le consensus se renforce au fur et à mesure que les musiques électroniques conquièrent une visibilité et une stabilité, et que, à la suite de diverses tentatives de définition, elles tombent finalement dans l'histoire (Bidder ; Brewster ; Bogdanov). Bien sûr, cette histoire courte et immédiate a le privilège de pouvoir s'appuyer sur des récits de première main, puisque nombre de ses acteurs vivent encore. Mais cela recèle forcément un danger, car alors la chronique se confond avec le témoignage.

La vaste nébuleuse de styles musicaux que l'on rassemble aujourd'hui sous le terme d'*electronica* a donc trouvé ses moyens dans un milieu ou un contexte américain, de même qu'elle s'est d'abord rapportée à son territoire. Du moins s'est-elle enracinée dans certaines villes du Nord et du Nord-Est des États-Unis : New York, Chicago, Detroit. Autant dire que l'histoire du genre n'est pas unique : elle a trois versions, trois lignes directrices, trois scènes locales. De New York, on rapporte le geste de Larry Levan, Disc-Jockey (DJ) audacieux qui reprend et prolonge la *disco*³. Par la suite, la *house* de New York suivra son cours singulier grâce à l'incorporation des musiques latines (Masters at Work, Junior Vasquez, François Kevorkian). Mais pour qu'elle échange son statut de *disco* contre celui de *house*, il aura fallu l'entremise des DJ-producteurs de Chicago auxquels elle emboîte le pas. Car on tient Chicago pour responsable de l'invention du format singulier de la *house* : il s'agit une musique de danse produite pour des danseurs et dans le contexte de certains clubs, une musique ré-agencée à partir de séquences et de fragments prélevés sur des enregistrements préexistants. Ainsi, avec Ron Hardy et Frankie Knuckles, puis avec Marshal Jefferson et Larry Heard, la *house* s'affirme en se détachant graduellement des sources *soul*, *funk* et *disco*. C'est aussi à Chicago que verra le jour, dans ce même moment de créativité, une variété de *house* si aisément identifiable (l'*acid*, inaugurée par Phunk, DJ Pierre et Adonis) qu'elle représentera temporairement la *house* aux yeux des observateurs d'outre-Atlantique. Enfin, c'est de Detroit que nous vient la *techno* proprement dite⁴. Mais elle a beau être plus abstraite que la *house* et plus ouvertement électronique dans le choix de ses textures sonores, à New York comme à Chicago, on la tiendra longtemps comme une variété de *house* sans paroles⁵.

Que la *techno* et la *house* soient avant tout américaines, cela ne fait donc apparemment pas de mystère. Localement, on a jeté les bases d'une esthétique

participative dont la singularité fera que toujours par la suite on en rapportera les variations aux sites fondateurs. Mais ce n'est pas dire que ces musiques ont leur épice dans les lieux-sanctuaires cités plus haut. En effet, ayant formulé notre constat, il faut répondre à une question supplémentaire qui est : ces musiques ont-elles une existence américaine au présent ? Or le jugement devra être mesuré. Peut-être même n'est-ce pas la bonne question.

On admettra en principe que la permanence de la *house* est globalement assurée, pour autant qu'on puisse en juger à certains signes d'activité. Ainsi on notera l'existence de foyers vivaces, en premier lieu ceux que nous avons cités plus haut, qui se rapportent à la tradition. Le son de New York, par exemple, reste identifiable jusque dans les productions les plus contemporaines. De même la pérennité du son de Detroit a-t-elle été assurée par deux nouvelles générations qui ont relayé le geste fondateur des producteurs légendaires (Carl Craig, Underground Resistance, Jeff Mills, Robert Hood, Richie Hawtin). Cette observation vaut également pour Chicago. A quoi s'ajoutent un son de Philadelphie (Josh Wink, King Britt), un son de Miami résultant des métissages de la *house* avec le *rap*, cependant qu'en Californie, là où préexistait une tradition culturelle alternative hippie, c'est la *trance* qui a été le plus spontanément adoptée, et en particulier la *trance Goa*, dont le caractère psychédélique et les implications de mysticisme et de nouvelle tribalité font écho à un passé contre-culturel.

Or il s'agit là d'un tout autre cas de figure, et nous avons employé le mot « adopté » pour cette raison. En effet, la pratique des grands rassemblements festifs du type *rave* a été importée de Grande-Bretagne et d'Ibiza. Il serait d'ailleurs plus exact de parler de réimportation car la Grande-Bretagne avait en premier lieu accueilli la *house* en 1988 comme un phénomène américain. Et si elle l'avait associée à la *rave*, cette extension du mouvement avait été vécue comme un développement logique qui n'enlevait rien au caractère américain de la musique.

Ainsi fertilisées par des échanges incessants avec l'Europe et la Grande Bretagne, et stimulées par le commerce interne des influences, par les métissages avec les musiques afro-cubaines et le *rap*, *house* et *techno* continuent de donner lieu à un éventail de productions musicales et à alimenter des micro-systèmes économiques qui voient avec des formes de marchandisation à plus grande échelle.

Si nous suggérons que la question de la présence ou du dynamisme d'une scène *house* ou *techno* est mal posée, c'est qu'elle conduit à une impasse. Car comment coucher sur la carte les sites fertiles ou les espaces vitaux d'un genre ? Et comment juger de cette vitalité ou de cette productivité ? Faut-il l'estimer avec des critères numériques qui risquent de paralyser toute réflexion esthétique ou bien sur des critères d'excellence qui seront forcément arbitraires ? Si, à titre d'exemple, l'on considère le son de

Detroit, l'acte local le plus significatif – et finalement le plus productif en tant qu'il a inspiré des cohortes d'émules en Europe – fut le geste isolé d'Atkins, May et Saunderson qui exerçaient leur talent en périphérie de la cité, dans une banlieue résidentielle, et qui, faute de circuit de diffusion organisé, réservaient leurs productions à un auditoire restreint⁶.

Si la question reste en suspens, c'est aussi que l'on ne sait pas à qui on doit légitimement ou rationnellement la poser. Faut-il s'adresser aux usagers impliqués dans la reproduction ou le développement de la *house* sur des sites précis? Ou bien à ceux qui en jugent de l'extérieur? On arguera que tout ce qui touche aux cultures populaires exige que l'on envisage sa spécificité par rapport à des *us* locaux, concernant des communautés. C'est du moins ce que préconisera une sociologie des pratiques. Par conséquent, elle cherchera à dégager les significations spécifiques affectées à la fréquentation des clubs, à la danse, aux propositions faites par le DJ, etc. Elle tentera de comprendre comment cette *subculture* fonctionne, comment elle s'articule sur la condition sociale de ceux qui sont impliqués (ou peut-être comment – de manière plus volontaire – ses acteurs produisent des formes de socialités alternatives). Nous ne réfutons pas la pertinence de cette méthodologie, mais elle ne nous est d'aucun secours si notre tâche est d'estimer la contribution de la *house* et de la *techno* à un panorama musical ou un état global des musiques populaires, ou s'il s'agit de comprendre le jeu de leurs influences. Nous souhaitons donc présenter ici des arguments qui ne pourraient pas se formuler dans un tel cadre.

L'interrogation porte ici avant tout sur la vivacité du genre électronique, mais une vivacité qui relèverait encore d'un élan premier que l'on nomme la *house*. Restreignons donc la question à Chicago pour illustrer ce qui fait écueil à la méthode. L'énorme effervescence générée en 1983 à Chicago par l'apparition de la *house* s'explique évidemment par les perspectives qu'elle ouvrait alors. Elle procurait à ceux qui en suivaient les développements un sentiment d'appartenance à une communauté dont la contribution culturelle était reconnue. La ville offrait dès lors une plateforme d'expression à des centaines de producteurs. Mais en amont, elle suscitait aussi leur vocation, ou pour dire la chose autrement, elle produisait ces producteurs. Car la forme inaboutie de bricolage qui permettait l'élaboration de titres enregistrés ouvrait la pratique musicale au grand nombre des non-musiciens. Ni la compétence instrumentale, ni le déchiffrement de partition ne faisaient obstacle à la menée des projets électroniques. L'accès en était grandement facilité : tout le monde pouvait le faire. Ainsi, au-delà de la simple participation aux événements, la *house* en appelait à une implication professionnelle plus active.

Mais toute cette vague d'enthousiasme, apprend-on, est retombée dès 1989⁷. Et si Chicago produit encore des titres remarquables, c'est que sa

réputation est assise et que les initiatives musicales émanant de la ville sont stimulées par l'intérêt que suscite toujours la *house* de Chicago à l'étranger. On comprendra que les aspects territoriaux en sont minimisés d'autant. De surcroît, c'est en ramenant la ville à sa tradition que l'étranger plébiscite le son de Chicago. Ce public largement anonyme met indirectement la ville en demeure de rester fidèle à sa réputation de création, de produire dans une continuité, dans ce même esprit d'innovation dont elle s'est déjà montrée capable.

Or, comme nous venons de le suggérer, Chicago n'est pas renvoyée à une tradition d'excellence – du moins, pas nécessairement – car le morceau fini et parfait, exemple de maîtrise et d'aboutissement musical, est l'ennemi du processus de construction en temps réel qui s'opère dans le club – qui s'y opère symboliquement, rituellement, illusoirement, peut-être – et qui fait que le genre s'anime dans cet endroit, qu'il s'y élabore comme forme vivante, que son esprit tutélaire s'y manifeste et s'y réalise. Et c'est à ce point que l'élément participatif, celui des usages et des pratiques, refait son entrée.

C'est ce que rappellent Brewster et Broughton avec beaucoup de pertinence, à propos de Jesse Saunders : ses titres étaient si approximatifs et si mal ajustés que les admirateurs en venaient rapidement à penser qu'eux aussi pouvaient se risquer à la composition (307-9). L'amateurisme évident de son travail et l'absence de finition stimulaient un investissement collectif, la part de bricolage pérennisait le genre. Il ne pouvait donc s'agir d'une « médiocrité ». Car, toujours, l'enregistrement, dans ses insuffisances – ici le disque vinyle – se donnait en vue d'un *mix* à venir, d'un autre moment fondateur ou complémentaire qui impliquerait un public et des machines : d'une autre production, en somme.

Pour en finir avec l'exemple de Chicago, admettons que sous les espèces de l'innovation technologique, du pillage ou du bricolage, la *house* de Chicago reste du côté d'une tradition. C'est pourquoi nous sommes d'avis que si nous devons trouver une spécificité américaine, ce n'est pas au présent qu'il faut le faire mais dans un rapport à l'origine. Or l'origine n'est pas un ancrage aisé, assuré, garanti, car il implique que nous fassions d'abord l'histoire du sujet. La *techno* et la *house* sont nées aux États-Unis, certes, mais qu'est-ce que cette naissance ? Comme toute naissance, elle implique une maternité et un rapport aux générations. D'où la pertinence d'une approche générique à condition qu'on en interroge la fonction et qu'on en mesure les implications pour éviter les dérives typologiques. Trouver la spécificité du genre, est-ce trouver la filiation qui établit l'identité ? De nouvelles questions se posent alors :

– Qu'est-ce qui fait la spécificité de la *house* et de la *techno* américaines ? Qu'est-ce qui en garantit l'intégrité, autour de quelles valeurs se rassemblent-elles ? Et surtout, en quoi cette spécificité peut-elle être américaine ?

Le problème de la spécificité revient en dernière analyse à celui du genre et de sa généralité. Pour isoler la chose *techno* ou *house*, il faut la désengager de ses faisceaux d'influences, distinguer sa filière de celle de la *disco*, du *hip hop* et de l'*électro*, désenchevêtrer les fils afin de séparer une ligne constructive de la *house* du faisceau de ses influences présumées. La *disco* est, bien sûr, le premier héritage dont on doit estimer l'ampleur et fixer les limites, sans quoi la *house* serait absorbée et diluée dans cette catégorie plus vague. Mais le nœud de vipères dont il faut l'extraire, c'est aussi celui du *hip hop* qui depuis ses débuts s'oppose à la *disco* bien que ses procédés techniques soient les mêmes et que les deux genres partagent la même discothèque⁸.

Essentiellement, l'opération de coupure et de prélèvement grâce à laquelle nous détachons l'objet *techno* d'un continuum musical répète le geste du DJ. C'est l'interruption du flux qui fait que l'on prendra en compte l'intégrité d'un segment et qu'on désignera un point comme origine⁹.

Il faut en tout cas concevoir une forme naissante qui se greffe sur une tradition porteuse, qui la glose et la reprend jusqu'au point où étant parvenue à une singularité, elle pourra gagner son autonomie et s'en détacher. Parler d'une tradition porteuse comme on dit d'une onde qu'elle est porteuse ne signifie pas que cette dernière sert passivement de support au rejeton naissant, sans interagir avec elle, sans l'altérer et sans être altérée par elle – c'est là toute la complexité de la modulation de fréquence, si l'on veut bien garder cette analogie. Le problème, dans cette optique, est de déterminer à quel point la séparation intervient, à quel point l'imitation se met à produire du nouveau. La théorie des genres en littérature nous a déjà appris cela : un genre naît d'un autre genre, en faisant éclater le modèle à l'intérieur duquel il s'est développé et qui, passé un seuil, ne peut plus contenir ses audaces (Todorov 27-46).

Ce problème est plus crucial encore dans les musiques électroniques puisqu'elles sont largement tributaires des enregistrements qui les précèdent, et qu'elles s'appuient sur un jeu avec les sources, via la platine ou l'échantillonneur. Ce jeu d'emprunt et de citation est volontiers décrit comme un processus d'émergence relevant du bricolage, c'est-à-dire une procédure par laquelle les signifiés des produits musicaux antérieurs sont décontextualisés et utilisés comme signifiants dans de nouvelles constructions musicales¹⁰.

Jusqu'ici, rien d'inédit, puisque le problème de l'influence était déjà posé dans la *disco*. Cette dernière se caractérisait aux yeux de ses détracteurs par l'absence de performance scénique instrumentale. Le moment du concert, d'une hypothétique communion avec le public, où la musique se tramait symboliquement dans un rapport à une assemblée (puisque telle est la dimension rituelle des musiques jouées, des musiques « vivantes »), cette osmose-là lui était interdite. La *disco* n'existait que dans la discothèque et sous forme de disques. D'où les critiques qu'on lui adressait : son

artificialité, le caractère prémédité de l'enregistrement où la performance de l'artiste se trouvait éclipsée par le savoir-faire du producteur.

Alors, pour que la discothèque devienne davantage qu'un *juke box* géant, il fallait dépasser le disque, conjurer sa fixité et son passéisme, empêcher que cette musique ne soit que témoignage rapporté, trace figée d'un événement musical qui avait eu lieu avant et ailleurs, tout ceci afin que le moment communal de la danse ou du *clubbing* soit valorisé, et que quelque chose surgisse ici et maintenant. En conséquence, tous les critiques qui ont vu dans le disque non pas le vecteur mais le point d'ancrage, le ressort et la raison d'être des musiques de danse électroniques, et qui ont raisonné à partir de l'artefact technologique ne se sont pas trompé d'objet. C'est seulement le statut de leur argument qui est mal interprété.

Le *turntablism*, usage périlleux des platines qui vise l'extraction d'éléments minimaux alors rejoués à l'endroit ou à l'envers, avec ou sans effets, et à diverses vitesses, témoignait déjà de cette recherche d'un contrôle sur le matériau enregistré en vue de sa réactualisation. Il concrétisait le fantasme d'une appropriation totale de la trace historique enregistrée. C'était grâce à sa virtuosité technique que le DJ s'émancipait de la formation *rap* où il avait été relégué à un rôle subalterne par la voix du MC. C'était par ce moyen qu'il reconquerrait la pleine maîtrise qui lui avait peu à peu échappé.

La platine n'est bien sûr que le premier de ces instruments permettant un rapport différent aux musiques déjà enregistrées. Elle est relayée par l'échantillonneur et les systèmes digitaux multipistes. Et en amont, les exemples de manipulations de bandes magnétiques ne manquent pas pour qui veut historiciser la tendance. Mais lorsque les défenseurs de la *techno* et de la *house* citent Pierre Schaeffer¹¹ comme parrain des musiques électroniques actuelles¹², ils ne signifient pas qu'une réflexion sur les musiques concrètes a présidé à leur naissance. Rétrospectivement, en se référant au travail de montage sur bandes magnétiques, ils donnent une tangibilité et une portée au genre qu'ils affectionnent et défendent, mais pas sur le mode du crédit intellectuel ou du capital symbolique. En d'autres termes, c'est un discours qu'ils s'approprient et non une caution qu'ils s'offrent. Schaeffer y est invoqué comme fer de lance d'une avant-garde qui anticipait la manifestation généralisée d'un trait historique : dorénavant, le problème de la reproduction et de l'héritage allait s'imposer crûment dans le champ musical. Et Schaeffer annonçait cette nouvelle dispensation qui inévitablement devait venir, cette évolution des sensibilités artistiques qui ne pouvait pas manquer de se réaliser. Ainsi, ceux qui le citent valident l'existence de la *techno* et de ses usagers. Ce mouvement est inéluctable, quelque chose se fait véritablement sentir, un devenir se trame ou s'actualise. Mais Schaeffer n'a évidemment pas inventé la *techno*, pas plus qu'il ne l'a influencée. Cela, nul ne le prétend.

Voilà une des raisons pour lesquelles une approche critique qui recenserait les discours tenus par les acteurs et usagers des musiques électroniques peut facilement se méprendre sur l'intention. Car, très souvent, les figures de références y sont « postées », elles tiennent des postes ou des avant-postes, elles annoncent la venue de la chose *techno*¹³. On fait l'hypothèse que certains visionnaires (Pierre Shaeffer ou son collaborateur Pierre Henry, pour nous en tenir à cet exemple) l'ont perçue avant le commun des mortels, et l'ont donnée à entendre par anticipation. (Ceci s'applique également aux futuristes dont la prophétie est encore plus transparente : ils ont saisi le chant de la machine, le chant qu'il y avait dans la machine, longtemps avant que celle-ci ne prenne ses droits). Mais c'est la suite des événements qui compte : cette chose qui devait arriver arrive, et les bénéficiaires en sont les protagonistes des musiques actuelles, ceux qui les pratiquent au présent, qui s'y rapportent et expriment leurs affinités avec elles. Alors ils se situent dans le courant même de l'histoire, au cœur de la réalité. Nous voyons clairement qu'il ne s'agit pas d'une logique du modèle ou de l'entente dans le sens où un collectif s'entendrait sur des valeurs communes en les projetant sur une idole ou un totem qui représenterait le groupe dans sa totalité, instituant sa communauté.

Qu'en est-il du caractère américain, dans ce cas ? Ne l'avons-nous pas perdu de vue avec ces généralités ? On l'a dit à plusieurs reprises, trois villes ne font pas une histoire, à moins qu'elles n'entrent en scène successivement, ce qui n'est pas exactement le cas (Rubin, 145-53, 157). Reste donc à savoir comment elles se rejoignent ? Est-ce par la ligne du commerce et de l'exportation, par l'amalgame auquel le public étranger procède ? (C'est avant tout à la localité de telle ou telle *house* que ce public reste étranger). Mais comment penser, à l'heure des radio- et des télé-communications, et de la circulation massive de l'information multimédia, que le jeu des influences peut se limiter à un territoire et la proximité géographique cadrer les significations de son « existence » ? Bien sûr, on peut rire de l'amalgame entre les musiques électroniques d'une part et les techno- ou cyber-cultures de l'autre, de cette confusion qui sert si souvent d'argument publicitaire. Pourtant, quand un mot signifie deux choses, il y a fort à parier que leurs référents sont liés. L'idéologie du global et celle du communal ou du local font mauvais ménage. Et peut-être ce qui se divise ici comme cas d'homonymie recouvre-t-il l'inquiétude et la tension qui résulte de cette gageure impossible qui consiste à viser le local au moyen du global. Pour le comprendre, il faut observer les allées et venues des formes musicales électroniques entre les États-Unis, l'Europe, le Japon, la Grande-Bretagne. Les pays n'en finissent jamais de se poster leurs influences et lorsque celles-ci leur reviennent, ils n'en finissent pas davantage de constater leurs

déperditions et leurs déformations, de sorte que ce qu'ils accueillent leur semble nouveau, qu'il leur faut avec ces retours prendre un nouveau départ.

Alors admettons qu'il faut rendre à chacun ce qui lui revient. La *techno*, par exemple, quitte très vite le sol américain. Elle s'exporte, s'exile puis revient, mais transformée, et ses fondateurs se plaignent de ce qu'au retour, elle est méconnaissable. Qu'a-t-elle perdu ? On l'a blanchie, on l'a privée de cet élément noir qu'est la *soul*, de l'esprit ou de l'âme qui l'animait¹⁴. Mais comment peut-on affirmer que cette chose défigurée, méconnaissable, c'est malgré tout la même *techno* qui revient ?

Ici il faut prendre garde à ne pas tomber dans le piège du nominalisme : ce n'est pas un terme qu'il importe de définir mais une chose ou un être qui dans ses multiples réalisations resterait lui-même, à savoir cette *house* qui serait une par delà les catégories qui la diversifient. Il faut donc s'interroger sur cet être : d'où vient-il, d'où part-il ? Dérive-t-il d'un autre être par évolution et mutation ? Les règles de la méthode universitaire exigent que l'on identifie un invariant, une source, une racine, une cellule élémentaire dont tout le reste dériverait immanquablement. Mais collationner les observations, les synthétiser pour trouver des traits récurrents, des motifs sous-jacents, des convergences, c'est gager d'emblée de l'unité de la scène *techno*, de son homogénéité profonde, structurelle, de sa communauté d'intention : c'est toujours en chercher l'esprit, la racine, le germe. Un recensement, une méthode cumulative, un échantillon représentatif supposent une essence commune déjà représentée. Tout l'enjeu de l'herméneutique est là, dans la place qu'on accorde au préjugé en tant qu'hypothèse de travail. Pourtant, faire l'histoire de la *techno*, chercher des principes qui la sous-tendraient, qui en quelque sorte la saisiraient mieux qu'elle ne se saisit elle-même, ce serait perdre non pas l'essentiel, mais l'être qu'elle vise. Nous écartons ici l'idée d'une essence car il n'y a rien d'autre à extraire de la *techno* ou de la *house* qu'elles-mêmes, leur identité, leur auto-similarité. Alors leur spécificité serait peut-être qu'elles assument presque entièrement cette recherche de l'identité jusque dans leur esthétique, dans leur abus conscient de la répétition, de la copie et de l'échantillonnage. Elles l'assument *presque* entièrement, disons-nous, car on le sait, l'autosimilarité, c'est la fin de la musique. « Ce n'est pas de la musique » : on l'avait déjà dit du jazz et de la *disco*, et plus que jamais, quand la *techno* est mise au banc des accusés, on entend cette accusation proférée sur tous les tons.

Il faut donc que la *techno* et la *house* se mêlent à d'autres composantes musicales, qu'elles se corrompent, qu'elles jouent contre elles-mêmes, sans quoi c'en serait fait d'elles. Aussi on peut comprendre que les producteurs américains se plaignent de l'extinction de l'esprit qui animait la *house* au commencement, si c'est bien lui qui faisait la différence. Et l'on ne doit pas s'étonner qu'en le ramenant au social ou au territoire, ils définissent cet esprit comme un esprit noir. En effet, l'identité noire n'est-elle pas l'une de

ces différences qui ne trouvent pas à se réaliser entièrement dans l'espace américain ? Peut-être peut-elle s'incarner dans des « zones d'autonomie temporaires¹⁵ », mais même dans les lieux confinés où les populations homosexuelles noires, doublement ostracisées, viennent trouver refuge, la boucle n'est jamais bouclée. Il faudrait pour cela replier une identité sur l'autre : l'esprit noir de la musique qui se diffuse et l'esprit noir du public ou de la scène qui l'accueillent. Par opposition à cette « utopie de garage¹⁶ » qui n'est autre que le fantasme du séparatisme (et il n'a rien d'américain bien que ce soit la société américaine dans son entier qui le génère), une musique faite par des noirs pour des blancs devient à l'inverse un article de couleur locale. Ainsi la *disco*, dans sa phase de diffusion internationale, fut-elle marchandisée sous ce prétexte puis conspuée avec une véhémence qui n'avait d'égale que l'enthousiasme passé.

On peut répugner à conclure sur un constat aussi ouvertement immobiliste qui semble nier toute possibilité de réforme de la société. On peut y entendre que si un projet est utopiste, le réel qu'il vise doit rester interdit, que la pulsion fusionnelle ou entropique doit être contrée pour que l'esprit de parfaite entente soit sauvé de lui-même, de sa morbidité. Ce n'est pourtant pas notre propos. Du reste, il n'est pas sûr que cette âme noire que nous évoquons corresponde de façon univoque à un caractère racial (voir note n° 8). Nous suggérons seulement que si la musique populaire est une forme de communication, alors les influences doivent continuer à être postées de proche en loin. Car, en musique électronique, la négation de toute espèce de différence porte un nom : c'est le bruit blanc, et il met fin à toute possibilité de circulation.

OUVRAGES CITÉS

- | | |
|--|--|
| <p>BIDDER, Sean. <i>House</i>. London: Rough Guides, 1999.</p> <p>BOGDANOV, Vladimir, John BUSH, Stephen Thomas ERLEWINE, Chris WOODSTRA (eds). <i>The All Music Guide to Electronica</i>. San Francisco: Backbeat, 2001.</p> <p>BREWSTER, Bill et Frank BROUGHTON. <i>Last Night A DJ Saved My Life</i>. New York: Grove Press, 2000.</p> <p>CARTER, Erica, James DONALD et Judith SQUIRE. <i>Cultural Remix: Theories of Politics and The Popular</i>. London: Lawrence and Wishart, 1995.</p> | <p>FERNANDO Jr., S. H. <i>The New Beats: Exploring The Music Culture and Attitudes of Hip Hop</i>. Edinburgh: Payback Press, 1995.</p> <p>FLEMMING, Jonathan. <i>What Kind of House Party Is This? The History of a Music Revolution</i>. Slough: Mind in You Publishing, 1995.</p> <p>BECKER, Howard S. "Art as Collective Action." <i>Popular Culture, Production and Consumption</i>. Oxford: Blackwell, 2001. 67-79</p> <p>HUGHES, Walter. "The Empire of The Beat." <i>Microphone Fiends: Youth</i></p> |
|--|--|

....

-
- Music and Youth Culture*. London: Routledge, 1994. 147-57.
- KUREISHI**, Hanif & John **SAVAGE** (eds). *The Faber Book of Pop*. London: Faber and Faber, 1995.
- KYROU**, Ariel. *Techno rebelle*. Paris: Denoël, 2002.
- MORETTI**, Franco. *Signs Taken For Wonder*. London: Verso, 1983.
- REDHEAD**, Steve. *Subculture To Clubcultures: An Introduction To Popular Cultural Studies*. Oxford: Blackwell, 1997.
- RIETVELD**, Hildegonde C. *This is Our House: House Music, Cultural Spaces and Technologies*. Aldershot: Ashgate/ Arena, 1998.
- RUBIN**, Mike. «Techno», *modulations: une histoire de la musique électronique*. Paris: Allia, 2004.
- THORNTON**, Sarah. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. London, Wesleyan UP-UP of New England, 1996.
- TODOROV**, Tzvetan. *La Notion de littérature et autres essais*. Paris: Seuil, 1987.
- TOOP**, David. *Ocean of Sound-Ether Talk: Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail, 1996; *Rap Attack*. London: Serpent's Tail, 2000.

NOTES

1. Afin d'éviter toute confusion dans ces pages, nous utiliserons les termes *house* et *techno* comme appellations génériques pour désigner l'ensemble des styles musicaux typifiés par une instrumentation électronique ainsi que par la prédominance d'un rythme qui les rend propices à la danse.

Bien que les amateurs des divers sous-genres de la *techno* insistent sur les spécificités de ceux-ci, un certain nombre de traits communs les rapprochent indéniablement. La *techno*, parce qu'on la joue dans le cadre des clubs et des manifestations publiques qui s'adressent en priorité à un public de quinze à vingt-cinq ans constitue une culture jeune aux valeurs bien identifiables. Elle valorise les notions d'abandon à la musique et de participation intense au moment social qui lui est dévolu. Ainsi, elle encourage un sentiment de communion spirituelle et sensuelle qui s'exprime parfois dans un discours mystique ou bien de dépersonnalisation et d'asservissement à une pulsation toute-puissante dont les caractères dysphorique ou euphorique (*hardcore* ou *happy hardcore*) seront plus ou moins valorisés.

2. Le champ des musiques électroniques populaires n'est pas homogène. Comme toutes les cultures alternatives, elle génère des cercles exclusifs et des attitudes sectaires. Les clients des clubs et ceux qui fréquentent les *raves* présentent par exemple des profils différents, bien que cette dichotomie soit moins accusée aux États-Unis qu'en Europe. Bien sûr, la préférence d'une partie du public pour ces rassemblements informels est dictée par des impératifs financiers. Mais les *raves* prolongent aussi une tradition de festivals qui s'est implantée dans les mœurs au cours des

NOTES

années soixante et soixante-dix. Elles restent donc associées dans les esprits à une forme de bohème *hippie* ou *rock*, et ces connotations ne satisfont pas toutes les sensibilités. Mais surtout, le public se segmente en fonction de ses préférences musicales et des valeurs spécifiques à la partie du champ de la *techno* dans lequel ils s'impliquent. La spiritualité prime dans la *trance* de même que la rêverie dans l'*ambient*, l'éthique révolutionnaire dans le *hardcore*, la conscience raciale dans la *drum and bass*, la sensualité dans la *house* et la pensée technologique dans la *techno*.

3. Pour les commentateurs, une étape marquante dans la préhistoire du genre fut la floraison des discothèques dans les années soixante-dix et leur succès auprès des populations homosexuelles afro-américaine et hispanique. Y étaient diffusés des enregistrements de *soul* et de *funk* dont la base rythmique avait été renforcée. À ces titres s'ajoutaient des importations européennes elles aussi dédiées à la danse (*l'italodisco*). Peu à peu, ce pastiche pourtant éclectique fut chapeauté par la notion unique de *disco*. Elle imposait une nouvelle façon d'enchaîner les disques qui se démarquait du style heurté associé au *hip hop*. Les *DJs disco* – nous rapporte-t-on – s'efforçaient de fondre les titres les uns dans les autres, d'éliminer les ruptures, de manière à prolonger indéfiniment le moment de la danse et à procurer aux danseurs la sensation d'un flot sonore ininterrompu. En progressant vers le grand public, la *disco* fut graduellement paralysée par certaines des conventions qu'elle avait établies. Soudain, les directeurs artistiques exigeaient des artistes de leur catalogue qu'ils honorent les «règles» du genre (telles que l'industrie du disque les avait naturalisées – cadence binaire marquée et régulière, éléments électroniques séquentiels, guitares rythmiques syncopées, lyrisme vocal, etc.), jusqu'à ce qu'une profusion de productions enregistrées en hâte, sous la contrainte, et souvent sans inspiration, déclenche un phénomène de lassitude et de rejet général de la *disco*. Par assimilation, toutes les formes de musique où la rythmique prédominait furent également exposées au mépris du grand public. Cette exécution explique la naissance de la *house* dans un *underground* où la musique de danse d'inspiration afro-américaine s'était retranchée en raison de l'opprobre dans laquelle elle était soudain tenue (Rietveld 50-60).

4. Juan Atkins, Derrick May et Kevin Saunderson étant donnés dans ce récit des origines comme figures tutélaires incontestées. Pour exemple de ce consensus, on pourra considérer le site institutionnel <http://www.detroithistorical.org/promo-techno/>, les pages amateurs <http://www.jahsonic.com/DetroitTechno.html> et la plate-forme commerciale <http://www.tiger-sushi.com/site/tsc/genre/3.htm>.

5. Pourtant d'après Brewster et Broughton (336), c'est la *techno* qui cherche à rompre avec ses précédents et avec le réseau de clubs dont la *house* reste prisonnière, elle qui veut s'émanciper des contraintes, de ses responsabilités vis-à-vis d'une communauté de *clubbers*.

6. Voir par exemple <http://www.w2.abc.net.au/arts/soundsliketechno/html/>

7. http://music.hyperreal.org/library/history_of_house.html, http://www.freep.com/entertainment/music/demf19_20020519.htm, http://www.globaldarkness.com/articles/history_of_chicago_house.htm

8. Ainsi Afrika Bambaataa, pionnier du *hip hop* admet avoir pris connaissance de Kraftwerk par l'entremise d'un réseau d'influence *disco* (Brewster 255). Plus généralement, il faut reconnaître que le *hip hop* et le *rap* ne se constituent pas par exclusion de la *disco*. Et si David Toop, dès l'introduction de *Rap Attack*, présente le *rap* comme succédant ou prenant la relève de ce dernier, cette succession est autant rupture que continuité (Toop, ix, 78, 87, 100).

9. Nous empruntons cette hypothèse concernant la production culturelle à Moretti (220-222). Ce dernier la renvoie au texte de Levi-Strauss, *La pensée sauvage* où il argue que la pensée mythique opère à partir de fragments historiques – lesquels accèdent à un statut fonctionnel dans la structure du mythe. Et selon le principe structuraliste retenu par Claude Levi-Strauss, seule la structure peut donner sens aux éléments du discours mythique.

10. Expérimentateur et théoricien, Pierre Schaeffer créa en 1944 un studio consacré à l'expérimentation radiophonique. Puis il fonda le Groupe de musique concrète qui devint en 1958 le Groupe de recherches musicales (GRM), et dirigea le service de la recherche de l'ORTF de 1960 à 1975.

NOTES

11. Le lecteur trouvera divers cas de remontée aux sources de ce type sur Internet : http://www.ele-mental.org/ele_ment/think/original/think.html, <http://www.ciren.org/ciren/conferences/040201/>. L'ouvrage de Ariel Kirou en fournit un autre exemple.

12. Nous parlons ici de cet effet de décalage ou de précédence de la trace qui doit être occulté pour qu'une présence pleine et significative nous apparaisse incontestablement. L'idée est exposée par Derrida dans *La Carte postale*. Elle rejoint les autres concepts-clés de la pensée du philosophe, notamment celui de la différence qui prévient l'alignement total de l'idée et de la graphie. Pour nous, déconstruire la notion de *techno*, c'est reconnaître que les conditions d'apparition d'une chose *techno* porteuse d'une signification singulière sont fantomatiques ou fantasmatiques.

13. Hildegonde C. Rietveld insiste sur l'antériorité de la *house* par rapport à tous les autres genres dérivés, y compris la *techno*. Elle démontre comment la *house* fit son apparition dans les clubs à clientèle homosexuelle afro-américaine et latino-américaine de New York et de Chicago. « Dans ce contexte », souligne l'auteur, « l'identité et le discours homosexuels ont déterminé le message hétéronormatif et la forme sensuelle de la *house music* comme expression du désir sexuel ». Et puisque ces lieux d'accueil ne disposaient pas de licence, cette part d'illégalité, alliée aux pressions homophobes et racistes, accusait la confidentialité et le caractère alternatif de la *house*. Ces traits dominent aujourd'hui sa symbolique. Mais à quel point la *techno* de Detroit intervient-elle ? Quand et comment se greffe-t-elle sur ce substrat ? Une partie de la réponse est apportée par les producteurs de Detroit qui arguent que la scène de Chicago, qui se trouve à quelque heures de voiture de Detroit, leur sert de tremplin. Mais cette réponse ne dit pas comment une scène *house* a pu s'accommoder de la différence de la *techno* (Rietveld 21).

14. La TAZ est selon Hakim Bay une forme de résistance sporadique à l'hégémonie qui échappe au regard historique du pouvoir. Par opposition à une révolution impossible puisqu'elle s'inscrirait inévitablement dans l'histoire, les TAZ, îlots d'insurgence sans cesse renaissants, ménagent des sorties hors de la temporalité historique : la fugacité y est un mode d'opération et de présence, non un empêchement (Hakim Bay, *T.A.Z. Brooklyn* : Autonomedia, 1985, 97-134).

15. Le terme « d'utopie de garage, » employé pour ce qu'il suppose d'amateurisme mais aussi de permanence dans son existence parallèle, s'oppose à la TAZ à l'intérieur du champ sous-culturel.

16. Walter Hughes insiste sur la spécificité de la pulsion machinique dans la *disco*. L'empire du *beat* tout puissant qui asservit les danseurs est amené à remplir certaines fonctions identitaires. Ainsi, que la communauté homosexuelle et noire soit la première concernée par cette musique se justifie selon l'auteur par les usages particuliers qu'elle entend faire de cette dépersonnalisation. Mais le machinique n'est qu'une des lignes d'identification qui sont imposées au danseur. Car d'autre part, la *disco* est aussi vocale, nous rappelle Hughes. (Ce sont les grandes voix qui avaient fait la renommée de la *disco* que la *house* met à contribution quelque années plus tard). Par conséquent, il faut également compter avec le rôle que tient la diva noire dans cette *disco* : elle se lamente de sa condition féminine et noire, de son abandon, de son désarroi et de sa misère et exhorte le danseur à s'abandonner au rythme, à se soumettre corps et âme à la pulsation. Si le public y consent, le premier caractère identitaire à tomber, par un jeu d'identification avec la souffrance de la femme noire, est, selon Hughes, le masculin. Par suite, le discours noir et féminin qui n'est que plainte et révolte est proposé au public homosexuel comme grille de lecture de sa condition, facteur d'identification sur lequel il peut projeter sa différence (Hughes, « The Empire of the Beat », 147-57).