

Jean-Christophe Sevin

Hétérotopie techno

Résumé

A travers la notion d'hétérotopie et ses modalités de fonctionnement telles que les présentent Michel Foucault dans le texte « des espaces autres » (1994), ce texte présente un ensemble de travaux en sciences sociales sur les raves et la musique techno. Dans un deuxième temps, à ce modèle constatif qui prend ces espaces comme données à interpréter et à ramener à des mécanismes sociaux, un modèle performatif est avancé, où la réalité de ces espaces est le produit des engagements des acteurs. Dans un troisième temps quelques aspects caractéristiques des musiques électroniques comme l'écoute et le processus de création sont abordés à la lumière du travail de recatégorisation qu'opère François Jullien à partir de la pensée chinoise et de sa position hétérotopique par rapport à la pensée européenne.

Abstract

Through the notion of heterotopy and the modalities of functioning such as Michel Foucault presents them in the text "des espaces autres" (1994), this text presents a set of works in social sciences on the raves and techno music. In a second time, in this model of interpretation which takes these spaces as data to be interpreted and to be returned to social mechanisms, a model is advanced, where the reality of these spaces is the product of the commitments of the actors. In a third time some characteristic aspects of electronic musics such as the listening and the creation process are approached in the light of the work of François Jullien who operates a "recategorization" from the Chinese thinking and its heterotopic position with regard to the European thought.

Pour citer cet article :

Jean-Christophe Sevin. Hétérotopie techno, *ethnographiques.org*, Numéro 3 - avril 2003 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2003/Sevin.html> (consulté le [date]).

Sommaire

ch-ch-ch-ch-ch

Les modalités de l'hétérotopie

Le basculement de la pragmatique

ch-ch-ch-ch-ch

N'êtes-vous jamais à ce point séduit par le son que la forme s'y perd ? lui demandé-je. — « Mm », acquiesce Ralf. — Votre problème principal suggéré-je. — « Non, pas un problème. Un objectif », réplique-t-il, « parce que la forme, on n'y prête pas grande attention. » D'où peut-être cette forme « itinérante » ? 'Autobahn', 'Musique Non Stop', 'Europe Endless', 'Trans-Europe-Express', 'Tour de France'. « Ja, ja », acquiesce-t-il. « Se laisser aller. S'asseoir sur les rails et puis ch-ch-ch-ch-ch. Ne faire qu'avancer. Des entrées et des sorties progressives, plutôt que d'être théâtrale ou d'essayer d'injecter un ordre logique dans la musique. Le flux est bien plus... adéquat. Dans notre société, tout est en mouvement. L'électricité passe par les câbles, et les gens — des bio-unités — voyagent de ville en ville. Par endroits, ils se rencontrent et puis — phwiit. Pourquoi la musique serait-elle donc à l'arrêt ? La musique est une forme d'art qui s'écoule. » [1].

La figure du train si importante dans la culture musicale populaire, métaphore de la transmission des mythes constitutifs de l'Amérique à travers le rock'n'roll chez Greil Marcus (2001), vient ici illustrer la machine en tant que principe qui enlève toute l'action au voyageur et à la nature ; le spéculatif fait retour au cœur du machinisme (De Certeau, 1990). La machine, non plus en tant que métaphore mais en tant que principe, s'incarne dans la musique populaire, de façon fondatrice, avec le dub. Dupliquer (*to dub*), faire subir des mutations - à l'origine à des morceaux de rock steady et de reggae - mettre le couple basse/batterie en avant, supprimer totalement ou partiellement les voix, ajouter des effets [2]. « A une époque où l'on proclamait que le reggae « originel » était, littéralement, un mythe religieux d'une authenticité folklorique et culturelle, le dub en fit subtilement une affaire de dématérialisation et d'effacement de l'intégrité du chanteur et du chant. Il n'y a pas d'original, aucune terre mère » (Davis, 1999 : 85). Comme le note Bastien Gallet, le dub n'est dans ce cas moins à comprendre comme un nouveau genre de musique que comme une nouvelle pratique de la musique. Il ouvre dans chaque morceau un horizon sans fin qui deviendra celui des musiques électroniques (Gallet, 2002 : 22). Dans cette nouvelle configuration, l'ingénieur du son, le technicien ou l'opérateur

prennent une place centrale : artistes du mixage et du remixage des pistes. Autre figure séminale, le sound-system — littéralement le système de sonorisation — entraîne un autre changement de lieu. Né dans les quartiers populaires de la Jamaïque, il permet d'organiser des dance-halls, des bals sans « musiciens » (Maillot, Rousseaux, 2002). Devenu mobile et pris dans d'autres configurations, il a notamment abouti aux sound-systems de la techno hardcore en mission de propagation du bruit (Grynzspan, 2000) ; en finissant par désigner aussi bien le dispositif que le collectif qui s'en empare et s'en trouve redéfini à son tour, dans un mouvement de co-production des deux. Dimensions économique [3], politique, mais aussi esthétique : en délocalisant les lieux d'écoute et de danse. Les raves [4] découlent de ces pratiques de reconfiguration des espaces musicaux. Les fêtes emblématiques de l'univers culturel de la techno, sont souvent rapportées à cet espace de l'ailleurs, du merveilleux. Sur un flyer [5] du club new-yorkais NASA, on pouvait trouver cette tentative de définition (ou de non définition) de la rave : « N'essayez pas d'interpréter ou d'expliquer le mot *rave* à quelqu'un qui n'a jamais fait l'expérience de la pure extase d'être en totale harmonie avec son environnement, i.e. le sentiment de sécurité lorsqu'on danse parmi une foule de visages souriants, lorsqu'on ressent le rythme effréné d'un DJ vous emmenant dans un voyage mental vers les cavernes profondes et obscures de la transe puis vers le plus haut point de l'Utopie spirituelle. N'essayez pas d'expliquer. Dîtes leur simplement d'ouvrir leur esprit. » (Poschardt, 2002 : 304-305) De ces « bulles fictives » (Bombereau, 1999 : 27) on peut dire qu'elles fonctionnent comme ce que Michel Foucault appelle des hétérotopies, des espaces autres. Par opposition aux utopies, lieux irréels, Foucault qualifie d'hétérotopies ces lieux réels et effectifs, qui sont « des sortes de contre-emplacements réels, sortes d'utopies effectivement réalisées, (...) des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. » (Foucault, 1994 : 755).

Les modalités de l'hétérotopie

Pour décrire ces lieux, Michel Foucault propose six principes, qui présentent les modalités de l'hétérotopie. Appliquons cette grille aux travaux consacrés sur les raves. Le premier principe insiste sur la constante présence des hétérotopies au sein des sociétés. Deux grands types d'hétérotopies sont distingués, dans lesquels on peut les regrouper : les hétérotopies de crise, « lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les

femmes à l'époque des règles » etc. (1994 : 756-757). Et les hétérotopies de déviation dans lesquelles « on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques ; ce sont, bien entendu aussi, les prisons » (1994 : 757). Le premier grand type correspond au tableau établi sur les raves. Si d'un côté elles sont décalées par rapport au temps majoritaire, aux normes sociales, d'un autre côté la majorité de leurs participants ne sont pas pour autant des marginaux, leurs activités sont conformes (étude, travail), et ces fêtes se calent sur le calendrier dominant (week-end, jours fériés, vacances). De plus l'engagement de la majorité des participants dans l'univers de ces fêtes techno ne dure pas infiniment. Ce qui fait affirmer à Etienne Racine qu'au sein de ces espaces s'opère plus une socialisation qu'une rupture vis-à-vis de la société. Ils constituent ainsi un passage où « l'individu apprend à composer avec le social » (Racine, 2002 : 178). Après la revendication de l'usage de stupéfiant succède le besoin de modérer les plus jeunes. « Après la contestation des institutions, des autorités, des « services d'ordre » et de la planification, apparaît la nécessité du compromis, de la négociation et de la création d'institutions. » (2002 : 178) Plus qu'un espace cathartique, qu'un espace de socialité, ces pratiques, au delà de leur dimension contre-culturelles, constituent alors « un mode de socialisation, une modalité d'entrée dans la société » (2002 : 178). La pratique de la fête amenant avec le temps l'individu à se penser et à penser les raves dans leur positionnement par rapport à l'espace social. A l'instar de ce qu'on pourrait appliquer à d'autres mouvements musicaux pourrait-on ajouter, l'inscription dans un de ces univers culturels fournit « un support pour l'expérimentation du rapport de soi au social, de soi à autrui et de soi à soi ; elle procure une matière symbolique au sein de laquelle chacun emprunte les grands axes et se fraye ses propres passages. » (2002 : 185). Cela s'effectue dans « l'entre-deux de ces espaces, dans les allers et venues réflexives entre le temps festif et le temps quotidien. » [6].

Le second principe insiste sur la variabilité historique des hétérotopies. Au cours de son histoire « une société peut faire fonctionner d'une façon très différente une hétérotopie qui existe et qui n'a pas cessé d'exister » (1994 : 757). Les raves par leurs excès et débordements sont comparées aux carnivals et charivaris de l'Ancien Régime (Jeanneney, 2001), aux bals des grands écoliers, ouverts à tous et organisés par les jeunes qui louaient l'endroit et les musiciens. La différence étant pour Robert Muchembled, dans le fait que, par rapport aux raves d'aujourd'hui, c'était un espace situé dans le centre de la société, dans la ville, dans le village et non pas sur ses marges [7]. Ce qui rapproche la rave d'une sorte de bal électronique, selon l'expression d'Etienne Racine. « Plus que la contemplation d'une vedette, c'est l'action du participant qui prime, sous la forme d'interaction avec les autres, de danse et d'immersion dans les effets sonores et lumineux. » (2002 : 41). Nous

avons aussi une mise en équivalence entre bal et rave en opposition au concert. C'est une opposition qui est récurrente, entre fête et théâtre, qui se rejoue ici. Opposition entre participation active à la fête et réception passive de la représentation, entre la danse ou la transe du raver et la consommation passive ou la contemplation d'une vedette dans un concert. Une opposition très ancienne entre le théâtre et la transparence de la fête populaire célébrée par Rousseau (Boltanski, Chiapello, 1999 : 545) où chacun est acteur et spectateur, contrairement au théâtre où l'on est fasciné par l'illusion du simulacre. En remontant plus loin la rave correspond à cette forme d'existence et d'effectivité sensible qu'est la forme « *chorégraphique* de la communauté qui chante et danse sa propre unité » (Rancière, 2000 : 15), la bonne forme que Platon oppose à celles du théâtre et de l'écriture. Et corrélativement nous avons la figure du DJ non comme une star mais comme opérateur, élément central mais pas objet d'un culte. Autant que le DJ, la qualité de l'ambiance est importante ; il y a une « décentration de la scène vers la salle » (Racine, 2002 : 47), une immersion du participant dans un spectacle dans lequel il est acteur.

Le troisième principe souligne la capacité qu'ont les hétérotopies de pouvoir juxtaposer plusieurs lieux, de faire communiquer différents espaces. En investissant les espaces désaffectés que sont les usines et les carrières, certaines raves bousculent ce que Foucault appelle une sourde sacralisation de l'espace. Bien que théoriquement l'espace ait été désacralisé, il est encore animé en pratique par des oppositions non seulement entre espace public et espace privé mais entre espace de travail et espace de loisir, entre espace culturel et espace utile. La rave fait communiquer l'espace le plus physique qui soit par le contact du son, des corps rassemblés et en effervescence, et l'espace musical le plus abstrait qui soit. Musique de sons fixés, acousmatique, dont on ne perçoit plus l'origine ou la cause instrumentale. Une musique qui requiert pour sa composition du matériel informatique et un traitement numérique, des instruments qui, comme le note Claude Cadoz, sont dans ce cas moins des instruments que des représentations d'instrument. Cette distinction lui permet de les envisager dans une nouvelle dimension du processus de création, « en y intégrant explicitement, en amont de l'acte instrumental, la construction d'une représentation du dispositif instrumental. Cette construction-représentation offre une latitude nouvelle : la possibilité pour l'homme de se placer dans une relation " de type instrumental " » (Cadoz, 1999 : 91). Une représentation de relation instrumentale qui offre une plus grande latitude par rapport à celle du studio traditionnel. Avec l'apparition du home-studio, le studio d'enregistrement se trouve ainsi « séparé de la réalité physique de son espace acoustique. » (Heuzé, 2002 : 62)

Le quatrième principe stipule que les hétérotopies sont liées à des découpages du temps et ouvrent par pure symétrie sur des hétérochronies. L'hétérotopie « se met à

fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel » (1994 : 759). Lorsque le temps de la fête s'étire, les repères conventionnels fondés sur la distinction jour/nuit, lumière/obscurité s'estompent. Pour Sandy Queudrus, trois paramètres rentrent en compte dans le déroulement du « temps sacré » de la fête, le corps, les états modifiés de conscience et la musique. Le corps « est mis à rude épreuve, (...) il exige parfois un temps de répit. A bout de force, il s'écroule. Ces temps de récupération, de repos forcé ne sont pas décidés par les participants qui n'ont qu'une envie : profiter pleinement et intensément de leur soirée. » (Queudrus, 2000 : 83) La musique participe activement à ce flux temporel, sans coupure les DJ se relaient. La forme minimale et répétitive des séquences de sons mises en boucle induit une perception constante du présent. (Fontaine & Fontana, 1996 : 31) Les effets conjugués de la danse, des lumières et de la puissance du son dans lesquels les participants sont immergés bousculent les repères de la perception spatiale, modifient la perception spatio-temporelle habituelle. Ce que ces auteurs décrivent comme une surcharge sensorielle et émotionnelle qui fait rentrer dans un état psychique particulier, en s'appuyant sur Gilbert Rouget (1990), la musique donne au temps une densité différente de sa densité quotidienne. « Elle lui donne une matérialité qu'il n'a pas d'ordinaire ou qui est d'un autre ordre. » (Rouget cité par Fontaine & Fontana, 1996 : 35)

Le cinquième principe suppose pour les hétérotopies l'existence d'un système d'ouverture et de fermeture qui « à la fois, les isole et les rend pénétrables. (...) On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes. (1994 : 760). Le thème de l'initiation est récurrent dans les discours sur la rave. L'espace sonore qu'elle produit est d'un accès difficile, les novices s'y familiarisent progressivement en relation avec des pratiquants confirmés. Etienne Racine constate aussi que « le principe d'ouverture et de libre accès aux événements contraste avec la sélection implicite entraînée par la nécessité de connaître des réseaux d'informations spécifiques » (2002 : 177). C'est aussi le thème de l'*underground*, d'un monde musical dont le réseaux des labels et de distributeurs fonctionnent en parallèle ou à l'ombre de la grosse industrie du disque et de la musique.

Enfin le sixième principe insiste sur la fonction de l'espace hétérotopique dans sa relation avec l'espace extérieur. Ces fonctions sont de deux types : ou bien « créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée » (1994 : 761), c'est l'hétérotopie d'illusion. Ou bien c'est l'hétérotopie de compensation, « créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. » (1994 : 761) Hétérotopie d'illusion, la rave serait cet espace idéal d'harmonie où l'on danse son

unité, en suspendant les contraintes quotidiennes, espace d'autonomie au sein d'un monde trop cloisonné et réglementé.

Le basculement de la pragmatique

Nous avons considéré jusqu'ici l'hétérotopie comme une forme, pouvant faire l'objet d'un remplissage, en relation avec une conjonction historique. Nous l'avons utilisée à la manière d'un idéal type wéberien, en tentant de systématiser et de mettre en relief des spécificités. On pourrait aussi dans ce cas pointer de nombreux écarts : le DJ peut devenir une vedette, les labels indépendants et les majors coexistent dans un partage des rôles, mais surtout il existe d'autres modalités d'existence des musiques électroniques, qui ne sauraient se réduire à la notion de rave.

Dans l'introduction de ce texte, *Des espaces autres*, [8] Michel Foucault avance l'idée que notre monde s'éprouve désormais « moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. ». Comme il le remarque ensuite, il se place par là dans une perspective structuraliste [9]. Dans ce texte de transition, « tout se passe alors comme si le structuralisme, jamais évoqué pour ses vertus intrinsèques, avait été l'opérateur privilégié d'une mise à distance des philosophies du sujet et valait surtout comme tel. » (Boullan, 2003). A partir d'une distinction que Foucault laisse dans l'ombre entre « ces espaces différents » et ces « autres lieux » s'offre à nous l'opportunité d'envisager les hétérotopies dans leur dimension active, productrice de leur réalité [10]. Alors que le lieu est l'ordre « selon lequel les éléments sont distribués dans des rapports de coexistence », où la loi du « propre » y règne, chaque chose ayant son endroit propre et distinct ; l'espace au contraire est produit par les opérations qui l'orientent et le circonstancient : « l'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé, c'est-à-dire quand il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation (...). En somme, *l'espace est un lieu pratiqué.* » (De Certeau, 1990 : 173) Nous pouvons ainsi passer des structures aux actions, moins nous intéresser aux réalités installées qu'à l'installation des réalités. (Hennion, 1993)

En effet quel type de relation avons nous envisagé jusqu'ici entre le social et les raves à travers leur présentation en hétérotopie ? Une certaine activité est concédée aux raves, en tant qu'univers culturel. Elles procurent « une matière symbolique ». Si on leur reconnaît une spécificité, la nouveauté du phénomène techno, explique Etienne Racine, réside « dans la combinaison spécifique d'éléments techniques et esthétiques permettant, sous une forme originale, la réalisation de ces processus

intemporels de quête d'un idéal et de quête de soi — l'originalité de cette forme étant la condition essentielle de cette efficacité pour ceux qu'elle concerne. » (Racine, 2002 :186) Mais en dernière instance elle n'est qu'un support permettant « l'expérimentation du rapport de soi au social » (2002 : 185). Conception active mais toujours instrumentale : cette médiation rend actif quelque chose. (Hennion, 1993 : 247) Si l'engagement dans cet univers culturel est ramené à un signe (l'originalité comme condition essentielle), on saisit mal alors l'importance du cérémonial de la rave, son principe de fermeture et d'ouverture, l'épaisseur du temps mis en branle et l'importance de ses modalités si la fréquentation de ces espaces n'est qu'un reflet de mécanismes sociaux.

Considérons maintenant cet univers culturel non plus comme une matière symbolique que s'approprieraient les participants mais comme un ensemble d'actes opératoires, nous passons alors d'un modèle d'interprétation constatif, avec la réalité comme support d'expérimentation, à un modèle performatif, où la réalité de ces espaces est le produit des engagements des acteurs s'appuyant sur un ensemble d'éléments hétérogènes et où le collectif n'est plus une contrainte mais une ressource. Mais alors, plus qu'une ressource explicative, la sociologie des participants aux fêtes techno est à envisager comme une opération réflexive : le résultat d'une activité continue de production des groupes par eux-mêmes, dans le sens où ils font leur sociologie. Et comme le note Antoine Hennion, la musique dans ce cas « a peut-être moins besoin qu'on lui fasse sa sociologie, qu'elle n'est elle-même à analyser comme une technique privilégiée de formation sociale », une technique collective de fabrication de soi (Hennion, Maisonneuve, Gomart, 2000b : 44). C'est le sens du basculement de la pragmatique, qui implique un changement de statut de l'explication, « l'expliqué devient l'expliquant » [11].

Les musiques ne cessent d'osciller entre deux modes duaux d'existence, un état externe et un état interne, et passent sans cesse de l'un à l'autre. Nous avons vu l'axe du face-à-face externe du public et de la musique, dans une relation linéaire, avec la musique techno comme opérateur de socialisation. Tout un ensemble stabilisé de propriétés que l'on peut épingle sur une grille. Nous passons maintenant à celui de sa pratique interne, qui fait surgir la musique au milieu des convives, qui la fait tenir. Le premier état est celui où les points à relier font les relations, le deuxième état est celui dans lequel les relations font les éléments qu'elles relient. C'est le sens de l'emprunt du mot dual à l'analyse mathématique, « le *même* espace est tantôt vu comme un ensemble de points, tantôt comme un ensemble de relations ». (Hennion, 1993 : 370) Dans cet espace comme ensemble de relations c'est cette fois à partir de la question de l'écoute que nous abordons ces espaces. Partir de l'écoute permet d'interroger la musique sur ce qu'elle engage au lieu de la prendre comme objet autonome (Hennion, Maisonneuve, Gomart, 2000b : 39). Dans ce sens où l'écoute, envisagée comme un faire en situation,

produit la musique et celui qui l'écoute. Nous sommes cette fois dans ce monde internalisé, dans l'entre-deux de l'écoute, dans cette relation où aucun élément n'a à priori de propriétés arrêtées, « où il s'agit de s'entre-définir en participant activement à des opérations constitutives. » [12].

Ce n'est donc pas être passif que d'écouter, bien que ces catégories (voir plus bas) soient mal adaptées pour décrire cette activité. Ceci nous ouvre sur une ethnographie de l'écoute plus que de la réception de la musique, qui stipule que celle-ci soit déjà constituée, avec ses entités fixées : le type de musique, de lieu et un public plus ou moins réceptif voire " réactif " selon la qualité ou la puissance de la musique. Et dans ce cadre précis de la rave c'est une situation d'écoute spécifique qui se développe. Si l'on porte attention aux significations et si l'on écoute justement ceux qui parlent de leur expérience, les expressions employées sont : « je vais prendre du son » (sur le dance-floor), « je suis dans le son », « se fondre dans le son », « se laisser prendre par le son » etc. Ainsi que de nombreux auteurs l'ont aussi noté la techno met avant la catégorie du son pour lui même, de façon brute, physique, plus que d'autres catégories touchant à la mélodie ou aux notes. (Poshardt, 2002 : 330). Le son désigne non seulement des notes pour elles mêmes, mais une probabilité de son, un bruissement. La technologie utilisée par cette musique est retournée contre elle-même, « de la même manière que les DJ hip-hop inventèrent avec le scratch une nouvelle dimension sonore des platines, la techno su soutirer aux ordinateurs, aux synthétiseurs et aux samplers tous les sons possibles et impossibles. » [13]. L'état de fusion, cette « immédiateté fabriquée » pour reprendre le terme de Poshardt ne passe plus par la séduction, le glamour ou l'érotisme mais physiquement par l'immersion dans un espace sonore qui enveloppe totalement l'auditeur et lui « envoi des signaux dans tout le corps ». (Poshardt, 2002 : 332) Avec son emploi du terme « abfahrt » comme abandon immédiat et domination irrépissible de la musique, Poshardt cède par là à l'univocité dans la relation musicale (qu'il aborde du point de vue du DJ), à l'instar de Kodwo Eshun qui lui aussi repère cette capacité des musiques électroniques à créer des sons qui vous emportent, vous capturent (Eshun, 1996). Mais lui aussi nous restitue une relation unilatérale, dans laquelle l'auditeur est passif. Alors qu'il se rend passif, dans une relation musicale qui requiert la participation active de la personne et de l'objet, « un travail actif pour devenir passif » (Hennion, Maisonneuve, Gomart, 2000b : 182). C'est là toute l'ambiguïté de cette relation qui est mise au jour et la difficulté de l'envisager avec une langue qui peut facilement figer des oppositions entre actif et passif. Si la capacité des choses à agir sur soi est bien restituée, cela reste plus difficile pour ce qui est de cette participation de soi même à l'abandon. Cette dimension de l'écoute en tant que pratique est bien mise au jour par Morgan Jouvenet qui met l'accent sur la relation qui s'établi entre un DJ et son public, à travers l'attention du premier aux variations et changements d'états progressifs que la musique accompagne autant qu'à la compétence de la part de ceux qui écoutent

à la retraduire avec leur corps et donc à co-produire l'intensité du mix. Une réussite qui se mesure dans « la densité et la continuité de la relation entretenue avec les auditeurs » (Jouvenet, 2001). Guillaume Kosmiki éclaire cette relation dans le sens d'un jeu que le DJ entretient avec son public, en cherchant à le déstabiliser par son travail sur le son et les figures rythmiques. « Un principe des plus courants consiste à débiter une figure à contretemps, en faisant croire qu'il s'agit du temps, puis à introduire le beat au pied de grosse caisse sur les temps, en déstabilisant ainsi les danseurs. On joue aussi énormément sur la mémoire des auditeurs, notamment en faisant disparaître une partie et en la réintroduisant modifiée ou rappelée par un nouvel élément. Malgré la régularité implacable du beat, on joue énormément sur le temps : on déphase des éléments, on réalise de faux ralentis ou de fausses accélérations alors que le tempo reste le même. » (Kosmiki, 2001) Ceci dans le but d'accrocher les auditeurs pour qu'ils se laissent capturer par la danse. La techno, dans ces conditions, signifierait plutôt une manière d'écouter, une pratique qui aurait sa spécificité plus qu'un style particulier ; « un terme ombrelle pour une attitude » pour reprendre une expression que David Toop emploie dans un autre contexte (2000 : 75).

Vers une recatégorisation

Pour finir nous voudrions faire un retour sur l'hétérotopie, mais cette fois ci à partir de la pensée chinoise, désignée comme hétérotopie par Michel Foucault (1966) et utilisée comme telle par François Jullien dans son travail de recatégorisation de la philosophie européenne. L'absence d'un cadre commun entre la pensée chinoise et la nôtre (que par commodité il appelle européenne) permet de faire jouer la fonction hétérotopique de la Chine, de travailler à partir d'elle ce dérangement des catégories, pour inviter à leur reconfiguration. (Jullien, 1999) En tentant de faire passer chez nous des manières de penser qui ne nous sont pas radicalement étrangères mais que nous n'avons pas ou moins développées. Il ne faut donc pas entendre par là une opposition radicale entre la Chine et nous mais avec la possibilité d'une recatégorisation il s'agit justement de tenter de sortir d'une pensée des sciences humaines standardisée, pour retrouver des écarts et des tensions.

Si François Jullien travaille dans le cadre de la philosophie, lui même et plusieurs auteurs n'excluent pas que son travail puisse servir dans le cadre des sciences humaines (Jullien, 1999 ; Schaeffer, 2003). Nous pouvons ainsi tracer un lien avec le travail exploratoire d'Antoine Hennion consacré aux pratiques musicales amateurs (2000b) qui vise notamment à dégager de nouvelles pistes pour sortir d'un certain

sociologisme et des impasses dans lesquelles il conduit en ne prenant pas en compte la présence des objets musicaux et les effets de l'écoute. Une série de reformulations sont ainsi présentées qui abordent le goût pour la musique non comme un étiquetage social mais comme un ensemble de procédures et de relations. Ce rapprochement se situe plus précisément au niveau de l'analyse de l'entraînement du corps à saisir et à se laisser saisir par les objets du goût musical avec la notion d'efficacité telle qu'elle est développée en Chine. L'efficacité se distingue du schéma but-action caractéristique de la philosophie occidentale en se concevant sur le mode faire/laisser advenir la réalité. On passe ainsi d'une logique de la modélisation à une logique du déroulement et du processus. En passant de l'acte au procès nous n'avons plus d'opposition catégorique entre l'actif et le passif. Une logique de l'efficacité qui ne nous est pas étrangère mais dont nous n'avons pas formulé la théorie compte-tenu de nos partis pris, précise François Jullien (1996 : 97). Dans l'étude du goût pour la musique la catégorie de l'action brouille l'appréhension de ces phénomènes décrits sur le registre de la passion, de l'émoi, du transport, « mots qui suggèrent le mouvement et la perte de contrôle acceptée, la main donnée à l'autre ou au monde, l'abandon de son être à ce qui le prend. » (2000b : 181). La notion de processus est ainsi plus adaptée que celle d'action dans le sens où ce n'est pas exclusivement passif et réclame la participation de la personne et de l'objet. « Toute une série d'oppositions traditionnelles sur le déterminisme et le volontarisme, le collectif ou l'individuel, l'intention et la causalité, la participation d'un sujet ou le pouvoir d'une œuvre ou d'un produit externe sont ainsi pris à contre-pied. » (2000b : 181). Les différents éléments (la musique, le collectif, les produits, etc.) qui rentrent en compte sont alors moins à prendre comme des causes que comme une série d'enchaînements qui stimulent la potentialité des autres. Un conditionnement qui désigne aussi bien « la capacité des choses à agir sur soi que le mode de participation de soi-même à la passion » (2000b : 182).

Enfin, cette reformulation des problèmes qui permet de sortir des impasses de la théorie de l'action nous semble pouvoir s'appliquer à ce qui est présenté comme une contradiction dans les discours sur la musique électronique. Elie During repère ainsi une contradiction qui consiste à dire, sous le même rapport, que le musicien électronique est « un inventeur de styles et de techniques, et un simple relais » (2002b : 228). Une ambivalence entre « l'idée d'une mise à disposition générale des formes musicales, identifiées à la rumeur du monde ou du « grand fond », et l'idée d'un détournement actif des significations. D'un côté la reproduction passive des formes et des matières et l'artiste comme simple opérateur ou relais dans un processus de recyclage ou de métamorphose qui le dépasse infiniment, de l'autre l'opération de la coupe menée par un interprète souverain qui aurait le pouvoir de redistribuer les signes et de transformer les matières. » (2002b : 229). Or il nous

semble que cette oscillation est plutôt un problème de catégories avec lesquelles le philosophe aborde les problèmes. Comme le montre François Jullien à propos de la poésie chinoise, celle-ci n'est pas appréhendée du point de vue d'une ontologie esthétique avec une pensée de la création qui instaure une seule instance séparée. A l'opposée, la pensée du procès « repose sur un jeu d'interaction réciproque au sein d'une dualité dont les deux termes fonctionnent à parité » (1989 : 266). Le poème naît à la rencontre de l'intériorité et de l'extériorité, « le paysage évoqué dans le poème se constituant sous l'effet de l'émotion éprouvée en même temps que celle-ci est suscitée sous l'effet du paysage contemplé » (1989 : 267). Voilà qui nous permet d'envisager sous le même rapport le paysage d'une mise à disposition de la matière sonore dans le monde des musiques électroniques, et l'action de la traiter, les deux fonctionnant corrélativement l'une par rapport à l'autre. Comme le note François Jullien l'insistance sur l'un ou l'autre de ces pôles dépend seulement de l'orientation de notre attention (1989 : 268). Si dans leurs discours les membres de Kraftwerk ou Juan Atkins ne célèbrent pas l'isolement de la conscience créatrice en une instance et séparée [14], comme dans la tradition chinoise, pourrait-on dire, cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas mettre en valeur l'importance d'une capacité musicale comme milieu propice, puisque seule une intériorité douée est à même d'entrer en interaction avec le monde et d'en éprouver la richesse de sa relation (Jullien, 1989 : 269).

L'idée de création est donc plus un obstacle qu'une ressource pour aborder ces phénomènes, parce qu'elle présuppose un sujet unique et séparé et corrélativement une œuvre close sur elle-même. Et comme les travaux récents sur l'écoute (Fauquet & Hennion, 2000a ; Szendy, 2001) l'ont montré, la musique reste toujours ouverte sur des transformations à travers l'écoute. Il ne s'agit pas dans un mouvement de balancier classique de dire que ce sont les écouteurs qui font la musique, mais de rétablir une version qui prend en compte cette co-production d'une musique et de ceux qui l'écoutent. Pour finir sur une métaphore musicale disons qu'à la différence du thème, la version est une épreuve de transformation (Despret, 2000).

Notes



[1] Extrait d'un interview de Ralf Hütter de Kraftwerk par David Toop. (Toop, 2000 : 212).

[2] Pas simplement ajoutés, les effets (saturation des bandes, distorsion et feedback) étaient utilisés en tant qu'éléments de la musique, ainsi que le remarque le

producteur Brian Foxworthy. Un autre producteur célèbre, Lee Perry, notait aussi à propos du couple basse/batterie que " si la batterie est le beat du cœur, la basse en est le cerveau ". « Perry s'en prenait là non seulement à l'association habituelle et culturelle entre les basses fréquences et "le bas mouvement des anches". Il suggérait aussi que la batterie et la basse font de la musique de tête, avec toutes les résonances variées que l'expression évoque — abstraction, drogue, intériorité, virtualité. » (Davis, 1999 : 84)

[3] En Jamaïque, outre le fait que les sound-systems ne nécessitaient pas la présence de musiciens, ils permettaient de tester directement sur le public les derniers pressages locaux et d'évaluer leur potentiel. Ces sono mobiles étaient organisées autour d'un personnage charismatique, qui montait son sound-system et entraînait ainsi en rivalité avec d'autres pour organiser les meilleurs dance-halls et avoir le plus de popularité.

[4] Ulf Poschardt repère la naissance du concept de rave « dans le contexte dancefloor de la Jamaïque d'abord, où on appelait les soirées dancehall des "ravings". En Angleterre, on employait le terme "raver" pour désigner surtout les clubbers noirs qui écoutaient de la soul, du rap et de la house, et fréquentaient avant tout les "underground jams" (bœufs underground). » (Poschardt, 2002 : 306) Dans ce texte nous désignerons par le terme rave, aussi bien les fêtes illégales ou clandestines que les événements légaux, cette distinction étant secondaire dans le cadre de notre propos.

[5] Carton d'invitation qui comporte les modalités d'accès de la fête.

[6] 2002 :166. Voir aussi Molière (1997), Fouillen (1997) et Cultures en mouvement (1999).

[7] Accepté ou toléré ? Goethe lors de son voyage à Rome en 1788, notait à propos du carnaval qu'il s'agit d'une fête « qui à vrai dire n'est pas donnée au peuple mais que le peuple se donne à lui même. On donne seulement ici le signal que chacun peut être aussi déraisonnable et fou qu'il le souhaite. » (Fabre, 1992).

[8] Qui date de 1967, mais dont Michel Foucault n'autorisa la publication qu'en 1984.

[9] « ou du moins ce qu'on regroupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration. ». (1994 : 752).

[10] « En suivant Félix Guattari qui avançait que le meilleur hommage que l'on pourrait faire à Foucault à propos de ses travaux était de les retravailler, ayant " la conviction que ce fut ainsi qu'on gérât son apport ! Ce n'est pas par une pratique exégétique que l'on peut espérer maintenir vivante la pensée d'un grand disparu, mais seulement par sa reprise et sa remise en acte, aux risques et périls de ceux qui s'y exposent ". Ajoutons qu'ici les risques sont minimes puisque le même Félix Guattari montre que ensuite Foucault rejettera comme pernicieuse la démarche structuraliste et entendra appréhender les discours sous l'angle de " pratiques qui forment systématiquement les objets dont ils parlent »(Guattari, 1986 : 208).

[11] « Les causes ne viennent pas d'en-haut, des disciplines qui se penchent, comme on dit très justement, sur l'objet de leur attention, mais d'en-bas, du lent cheminement qui a produit la réalité étudiée, et conduit (parfois) à l'élaboration de disciplines entières. » (Hennion, 2003a).

[12] L'idée de dualité évoquée plus haut n'implique pas que l'on doive choisir en définitive une de ces deux versions, c'est un modèle dynamique, dans le sens où le plan de ces deux axes avec d'un côté des entités stabilisées, des styles de musique,

des types de lieux et de publics, et de l'autre côté le moment de la transe et de l'enthousiasme collectif, qui caractérise ce passage du modèle externe au modèle interne sont à mettre au compte des supports locaux des acteurs qui stabilisent et consolident leur monde musical. (Hennion, 1993 : 370).

[13] (2002 : 331). Pour une description très fine des manières de faire et des stratégies adoptées dans le façonnage du matériau dans le courant hardcore, le plus radical et bruitiste dans le mouvement techno, voir Emmanuel Grynszpan (1999).

[14] Kraftwerk : « Nous ne sommes ni des artistes, ni des musiciens. Nous sommes des travailleurs. » Juan Atkins : « Je veux que ma musique sonne comme un dialogue entre ordinateurs. (...) Je veux qu'elle sonne comme si c'était un technicien qui l'avait faite. Voilà ce que je suis : un technicien doté de sentiments humains. » Cités par Elie During (2002a : 96)

Bibliographie



BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Eve, 1999, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.

BOMBREAU Gaëlle, 1999, "Traverser le miroir pour composer la vie", *Société. Effervescence techno*, (65) : 25- 31.

BOULLAN François, "Michel Foucault, penseur de l'espace" in Université de Lille-3, 15 janvier 2003 [En ligne] <http://www.univ-lille3.fr/set/textesenlignecadreprincipal.html> (consulté en janvier 2003)

BREWSTER Bill, BROUGHTON Frank, 1999, *Last night a DJ saved my life. The history of the disc jockey*, Londres, Headline book publishing.

CADOZ Claude, 1999, "Musique, geste, technologie", in *Les nouveaux gestes de la musique*, (Hugues Genevoix, Raphaël de Vivo dir.), Marseille, Parenthèses : 47-92.

Cultures en mouvement, 1999, *Hip-hop, Techno Rythmes de passages ?*, (21).

CERTEAU Michel de, 1990, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Paris, Gallimard.

DAVIS Erik, 1999, "Polyrythmie, cyberspace et électronique noire", *Nomad's land*, (4) : 83-89.

DESPRET Vinciane, 2000, « Piège et fécondité de la traduction », Conférence Colloque de Cerisy : Cultures : guerre et paix, *Ethnopsychiatrie.net* [En ligne] http://www.ethnopsychiatrie.net/actu/colceris3.htm#_Toc503006046 (consulté en

septembre 2001)

DURING Elie, 2002a, « Appropriations. Mort de l'auteur dans les musiques électronique », in *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris, Editions du Centre Pompidou.

DURING Elie, 2002b, « Opérations », Postface in Bastien Gallet, *Le boucher du prince Wen-houai*, Paris, Musica Falsa.

ESHUN Kodwo, 1996, Abducted by audio. *Kode9.com* [En ligne] http://www.ccru.net/swarm3/3_abducted.htm (consulté en mai 2001)

FABRE Daniel, 1992, *Le carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard.

FONTAINE Caroline, FONTANA Astrid, 1996, *Raver*, Paris, Economica.

FOUCAULT Michel, 1966, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

FOUCAULT Michel, 1994, *Dits et écrits (IV. 1980-1988)*, "des espaces autres", Paris, Gallimard : 752-762.

FOUILLEN Claude, 1997, "L'Univers des raves : entre carnaval et protestations fugitives", *Agora Débats jeunesse*. Les jeunes et les fêtes, (7) : 45-54.

GALLET Bastien, 2002, *Le boucher du prince Wen-houai. Enquêtes sur les musiques électroniques*, Paris, Musica Falsa.

GRYNSZPAN Emmanuel, 1999, *Bruyante techno. Réflexion sur le son de la free party*, Nantes, Mélanie Séteun.

GRYNSZPAN Emmanuel, "Une fête parallèle". *Chimères*, 2000, [En ligne] n° 40 (Automne 2000). <http://www.revue-chimeres.org/pdf/40chi09.pdf> (consulté en décembre 2002)

GUATTARI Félix, 1986, "Microphysique des pouvoirs et micropolitique des désirs", in *Les années d'hiver. 1980-1985*, Paris, Bernard Barrault.

HENNION Antoine, 1993, *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

HENNION Antoine, Joël-Marie FAUQUET, 2000a, *La grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIXe siècle*, Paris, Fayard.

HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie, GOMART Emilie, 2000b, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.

HENNION Antoine, 2003a, « Ce que ne disent pas les chiffres ? Vers une pragmatique du goût », in *Les publics. Politiques publiques et équipements culturels*, O. Donnat éd., Paris, Editions de la FNSP.

HENNION Antoine, 2003b, " Interpréter l'écoute", *MEI 17*, n° spécial, David Vandiedonck dir., à paraître.

HEUZE Bruno, 2002, "Home studio" in *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris, Editions du Centre Pompidou.

JEANNENEY Jean-Noël, "Du carnaval aux free-parties", *Concordance des temps* [France-Culture] Emission du 6 octobre 2001.

JOUVENET Morgan, 2001, « Emportés par le mix. Les DJ et le travail de l'émotion », *Terrain* n°37 : 45-60.

JULLIEN François, 1996, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset & Fasquelle.

JULLIEN François, 1989, *Procès ou création. Une introduction à la pensée chinoise*, Paris, Seuil.

JULLIEN François, "Connaissance de l'homme et tradition chinoise, conversation avec Alain le Pichon. Faire passer un sens autre dans les termes du même." *Alliage*, n°41-42, 1999 [En ligne]. http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/jullien_41.htm (consulté en janvier 2003)

KOSMIKI Guillaume, « La musique techno : approches anthropologiques ». In Labart Ciren Université Paris 8 [En ligne] Séminaire du 4 février 2001. <http://www.ciren.org/ciren/conferences/040201/index.html> (consulté en juillet 2001)

MAILLOT Elodie, ROUSSEAU Laurent, *Les sound-systems. Du dub jamaïcain aux free parties, un demi-siècle de musiques amplifiées voyageuses* [France-Culture] Emissions du 26, 27, 28, 29, 30 août 2002.

MARCHAISE Thierry, KHOA Le Huu, 2003, *Dépayser la pensée. Dialogues hétérotopiques avec François Jullien sur son usage de la philosophie de la Chine*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil.

MARCUS Greil, 2001, *Mystery Train. Images de l'Amérique à travers le rock'n'roll*, Paris, Allia.

MOLIERE Eric, 1997, "La musique techno comme fête musicale", *Des jeunes et des musiques, rock, rap, techno*, (A.M. Green dir.) Paris, L'Harmattan : 217-258.

QUEUDRUS Sandy, 2000, *Un maquis techno. Modes d'engagement et pratiques sociales dans la free-party*, Nantes, Mélanie Sèteun.

POSCHARDT Ulf, 2002, *DJ Culture*, Paris, Kargo.

RACINE Etienne, 2002, *Le phénomène techno. Clubs, raves, free-parties*, Paris, Imago.

RANCIERE Jacques, 2000, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions.

RANCIERE Jacques, 2002, « la métamorphose des muses », in *Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons*, Paris, Editions du Centre Pompidou.

ROUGET Gilbert, 1990, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard.

SONIC PROCESS, 2002, *Catalogue de l'exposition Sonic Process. Une nouvelle géographie des sons* (Centre Pompidou octobre 2002-Janvier 2003), Paris, Editions du Centre Pompidou.

SCHAEFFER Jean-Marie, 2003, « De la philosophie à l'anthropologie », in Marchaise Thierry (dir.), *Dépayser la pensée. Dialogues hétérotopiques avec François Jullien sur son usage philosophique de la Chine*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil.

SZENDY Peter, 2001, *Ecoute. Une histoire de nos oreilles*, Paris, Les Editions de Minuit.

TOOP David, 2000, *Ocean of sound. Ambient music, mondes imaginaires et voix de l'éther*, Paris, Kargo.

**Jean-Christophe Sevin,
Hétérotopie techno,
Numéro 3 - avril 2003.**