

**Numéro 8 - novembre 2005**

## **Le DJ face au miroir tendu par les universitaires : relativisation et analyse critique**

Yann Laville

### **Résumé**

Au cours des années 1990, le « mouvement techno » s'est imposé comme un phénomène culturel d'envergure planétaire. A ce titre, il fut donc naturellement objet d'interrogation, d'études et de commentaires au sein des milieux académiques français. Aujourd'hui pourtant, alors même que le champ paraît balisé, Yann Laville s'interroge quant aux résultats obtenus : le discours n'a guère changé depuis ses balbutiements ; le DJ est toujours présenté comme la voûte d'une formulation identitaire et sociale où n'existe pas d'autres ambitions que le happening des fêtes. Ce cadre éludant une bonne partie des faits constatés par l'auteur, celui-ci propose un exercice original : confronter l'image institutionnelle dont jouit cette figure aux observations glanées sur son propre terrain et à l'histoire du mix (la technique propre aux DJs) telle qu'envisagée par de nombreux auteurs américains. Les conclusions aboutissent à relativiser non pas le DJ en tant que principal vecteur du fameux « boum boum » électronique, du moins à une certaine période, mais en tant qu'horizon unique, indépassable et particulier du « mouvement techno ». En effet, pris dans une perspective à moyen terme, il apparaît comme une figure transversale au champ des musiques « pop » et cela depuis les années 1950. Il paraît donc urgent de repenser la condition post-moderne à l'aune de critères plus vastes et le « mouvement techno » de critères moins étroits.

### **Abstract**

During the nineties, techno music established itself as a world-wide cultural phenomenon. In this view, it was of course analysed and commented among French academics. Today however, Yann Laville emits some doubts concerning the results. On the whole, their general issues didn't evolve much from the beginning until now : DJs are still widely emphasised, appearing as the most prominent figures in a social and artistic movement having no peculiar goals outside the very happening of « rave » parties. This matrix eluding most of what the author observed himself and what he read from American scholars, he found it relevant to confront once those different views. The experiment and its conclusions do not relativize the DJ as Techno-music best promoting figure, at least for a certain time, but as its only and personal creative horizon. Indeed, as soon as it is considered with a decent historical perspective, DJ appears as a common and central figure to the whole field of pop music. Post-moderns signs should then obviously be traced on a larger scale than

techno-deejaying ; and techno-culture itself should definitely be analysed on a larger scale than the one of its original herald.

URL: <https://www.ethnographiques.org/2005/Laville>  
ISSN : 1961-9162

**Pour citer cet article :**

Yann Laville, 2005. « Le DJ face au miroir tendu par les universitaires : relativisation et analyse critique ». *ethnographiques.org*, Numéro 8 - novembre 2005 [en ligne]. (<https://www.ethnographiques.org/2005/Laville> - consulté le 18.07.2019)

*ethnographiques.org* est une revue publiée uniquement en ligne. Les versions pdf ne sont pas toujours en mesure d'intégrer l'ensemble des documents multimédias associés aux articles. Elles ne sauraient donc se substituer aux articles en ligne qui, eux seuls, constituent les versions intégrales et authentiques des articles publiés par la revue.

# Le DJ face au miroir tendu par les universitaires : relativisation et analyse critique

Yann Laville

## Sommaire

- Introduction
- Le DJ : acteur durable ou seulement conjoncturel ?
  - Origines lointaines
  - Le dub jamaïcain
  - Le disco
  - House et techno américaines
- Le deejaying en Europe : entre fantasme et réalité
  - Les dimensions pratiques ayant favorisé l'essor du mix en Europe
- Conclusion
- Notes
- Bibliographie

## Introdu

Au cours d'un séminaire, il est proposé comme un phénomène de mode, observé par les participants et de leurs propres observations. Il est porté à l'attention de la presse et du traitement médiatique. Ce traitement journalistique ne saurait pourtant être qualifié de neutre ou d'objectif. A bien des égards, il se rapproche du modèle observé et théorisé en 1979 par Dick Hebdidge au sujet du « *subculture* » et des autres sous-cultures musicales existantes à l'époque.



**Illustration 1**

Image d'une rave à Castlemorton, UK, 1992

Source : [http://gallery.partyvibe.com/v/uk\\_party\\_pictures/album51/](http://gallery.partyvibe.com/v/uk_party_pictures/album51/)

- découverte soudaine, après que chaque nouvelle « mode » ait déjà su mettre en place une forme d'esthétique, d'organisation ou de marché, donnant ainsi à les voir comme des unités particulières, immédiatement définies, sans guère de perspectives historiques ni de points communs entre elles.
- attention rivée aux traits les plus marquants, déviants ou pittoresques de chaque nouvelle « mode », figeant celles-ci dans une image partielle et abusivement radicale.

Ce traitement, à la base, ne relève d'aucune mauvaise intention préméditée : il renvoie aux spécificités du cadre journalistique, dont notamment l'urgence, la compétition et, de fait, un certain goût envers le sensationnel. Au bout du compte pourtant, selon Hebdidge et mes propres observations (toutes deux menées sur la presse « tabloïde »), il s'apparente bien à une mise en forme : les initiatives sous-culturelles n'y sont jamais comprises en leurs propres termes et, au contraire, sont davantage réduites aux valeurs de la société, quand bien même celles-ci peinent à fournir une explication. Le phénomène est patent au sujet des raves (les grands raouts techno montés hors des lieux nocturnes institutionnels), qui seront criminalisées en Angleterre et en France presque au seul motif d'une presse inquiétante :



**Illustration 1**

Image d'une rave à Castlemorton, UK, 1992

Source :

[http://gallery.partyvibe.com/v/uk\\_party\\_pictures/album51/](http://gallery.partyvibe.com/v/uk_party_pictures/album51/)

« (Q)uand les raves se mettent à se multiplier dans toute la France, en se dérochant parfois aux regards extérieurs, une bonne partie des médias, des parents, des responsables des pouvoirs publics se sentent complètement désemparés. Le mouvement détonne brutalement dans les traditions musicales françaises, et, en guise d'explication, ses participants se bornent à répéter qu'ils veulent tout bêtement *faire la fête*.

L'incompréhension tourne à la parano : quel est ce nouveau péril jeune qui, le week-end venu, attire nos enfants dans les forêts, les zones industrielles, les plongent dans un état second, emportés par une musique de machines, un martèlement hypnotique sans mélodies ni paroles, sous l'effet paraît-il d'une nouvelle drogue chimique nommée ecstasy ? [...] Dans ce portrait effrayant, aux contours flous, qui mêle allègrement le vraisemblable, les fantasmes et la méconnaissance la plus totale des musiques électroniques, l'ecstasy est le seul élément qui offre une prise apparemment solide. Si on ne peut pas empêcher les ravers de danser sur une musique robotique et inhumaine, on peut au moins leur épargner de s'abîmer les neurones avec des substances chimiques. A partir de 1993, alors que certains médias continuent à diffuser une information confuse et alarmiste sur le sujet, des maires, des préfets commencent à interdire toutes les soirées qui ressemblent de près ou de loin à une rave » (Bara, 1999 : 47-8).

Sans nécessairement conduire à pareille hystérie (le cas est — je le répète — limité à l'Angleterre et à la France) et bien qu'eux-mêmes nuancent l'image dans un second temps (<http://www.planet-tekno.com/presse/>), les médias orientent néanmoins toujours fortement et durablement la perception des phénomènes sous-culturels via leur première grille d'analyse. A tel point qu'ils forcent indirectement les acteurs desdits phénomènes à se repositionner en fonction, du moins s'ils veulent participer à la construction de leur propre image sociale. J'en veux pour preuve la rubrique « Raves vues de presse » du magazine *Coda*, lui-même créé en 1993 « pour offrir une tribune à un mouvement qui craint d'étouffer, faute de pouvoir s'exprimer » (*Télérama* n. 2505, 14.01.1998). De 1996 à 1998, jusqu'à l'ébauche d'une reconnaissance pour le mouvement techno en France, la rubrique auscultera les représentations au sein des médias généralistes hexagonaux, épinglant toutes les erreurs, toutes les aberrations, toutes les critiques, s'ingéniant à y répondre une à une. La démarche est loin d'être anecdotique : elle traduit bien une rupture d'avec le mutisme affiché initialement par les acteurs du « mouvement techno » en guise de posture idéologique [1] ; elle inscrit le phénomène dans une perspective plus vaste, notamment par le biais de comparaisons avec d'autres cultures musicales (musique sérielle, classique contemporain, jazz, rock, hip hop) ; elle fourbit des arguments aux lecteurs et, par extension, rend possible un dialogue avec la société dominante (typiquement, plusieurs journalistes du magazine *Coda* furent à la base de l'association *Technopol* ([www.technopol.net](http://www.technopol.net)) qui, dès 1997, prend sur elle d'entamer un dialogue avec les autorités pour que cesse notamment la criminalisation des raves).

Ce discours embryonnaire trouve donc un large écho à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur du « mouvement techno ». Il reste néanmoins basé sur les grands thèmes soulevés durant « l'hystérie » médiatique originelle (formulation empruntée à Hebdidge, 1979) : outre la consommation de stupéfiants, dédramatisée comme un fléau inhérent à toutes les manifestations qui attirent des jeunes [2], la tendance y est à justifier la dimension artistique du phénomène, une cause loin d'être entendue, même auprès d'intellectuels supposés ouverts face aux innovations ou

aux particularismes esthétiques. Un exemple parmi tant d'autres : « La rythmique techno me sort par le nez. Je déteste cette musique basée sur les boîtes à rythme qui sont pour moi l'horreur et la barbarie la plus absolue qui soit. Mais c'est très intéressant en tant que phénomène de société, parce que cela reflète la barbarie de la vie contemporaine, c'est-à-dire le côté inexorable de cette société technologique qui balaie absolument toute forme d'humanité et qui oublie complètement les techniques du corps qui sont, pour moi, le fondement de la musique » (l'ethno-musicologue Gilbert Rouget interviewé sur *France-Culture*, cité dans *Coda* n. 32, avril 1997).

Afin de contrer pareils arguments, les faiseurs d'opinion techno s'efforcent de mettre en avant la dimension humaine et créative palpable notamment au cœur des fêtes (communion entre les danseurs ; travail de médiation et de relecture effectué par le DJ). Cette ambition les pousse à développer une analyse toujours plus fine, toujours plus savante (références à l'histoire de l'art, aux pionniers de l'instrumentation électronique) et bientôt à flirter avec l'intelligentsia, dont notamment les universitaires et les critiques d'art ayant eux-mêmes fréquenté le milieu techno soit par goût soit par curiosité scientifique, une population intégrée aux sphères académiques et susceptible d'y transcrire voire d'y légitimer ce phénomène.

Le numéro spécial du magazine *Artpress* (<http://www.artpress.fr>) paru en 1998 (« Techno - anatomie des cultures électroniques ») offre un bel exemple de ce rapprochement qui, dans une vitrine pointue, fait dialoguer étoiles montantes du journalisme, de la critique d'art, de l'écriture et des sciences sociales (étiquettes souvent cumulées d'ailleurs, faisant que je ne dresse pas de liste compartimentée), le tout rythmé par les interviews de quelques grandes figures tutélaires ou du moins revendiquées comme telles ([P. Henry](#), [K. Stockhausen](#) et [H. Czukay](#) comme références musicales ; M. Maffesoli comme référence universitaire).

Sans être de loin toujours aussi fusionnel, ce type de collaboration promeut une analyse basée en grande partie sur la critique d'art post-moderne [3] et sur les implications d'ordre social qu'elle postule. A la suite de Jean-Paul Gavard-Perret (1999), je prendrai Nicolas Bourriaud [4] comme référence emblématique de cette approche. Pour lui : « Les technologies de l'échantillonnage (sampling) et l'ensemble des pratiques culturelles que recouvre leur emploi, la substitution de la figure DJ à celle de l'instrumentiste ou l'abîme qui sépare la forme de la rave-party à celle du concert, ne relèvent pas uniquement de la section *tendance* de la presse, ni même de la sociologie. Ces faits nouveaux concernent au premier chef l'esthétique en tant qu'indice d'une mutation profonde de la sensibilité collective et figures dominantes d'une évolution de la pensée, notamment de notre appréhension de la forme artistique » (Bourriaud, 1998).

Ce court passage est révélateur, donnant la triple série autour de laquelle paraît s'être échaffaudée (ou redéployée) l'analyse post-moderne sur la musique techno, à savoir :

1. le sampling (échantillonnage ou emprunt) en guise d'écriture, moyen esquissant un nouveau rapport à l'histoire, à la propriété, à la création, champs ainsi décloisonnés, enfin libres des contraintes et des monopoles antérieurs (virtuosité, normes, institutions, hiérarchies) ;
2. le DJ en guise de figure principale, humanisant l'esthétique du sampling à travers ses manipulations et ses collages en direct, œuvres éphémères dont le but ne tient pas ou plus à singulariser l'artiste, mais à porter la communion des ravers ;
3. les raves en guise de lieux nodaux où, à travers le mix (le travail d'assemblages sonores effectué par les DJs), se réalise ponctuellement l'idéal techno, à savoir une expérience de l'être ensemble, hors du temps, des contraintes sociales ou même du clivage entre public et artiste, un happening redessinant l'humain au cœur des machines et d'une époque tourmentée (globalisation, délocalisation, heurts sociaux...).

Aujourd'hui cependant, la banalisation du « mouvement techno », ses revers notoires (annexion de certaines franges par l'industrie musicale ; résurgence du star-system, de logiques marchandes ou auteuriales), font bien apparaître le côté abstrait des fameuses analyses post-modernes : elles s'apparentent à un discours, mettent en forme des projections idéales bien plus que des observations ethnologiques et, à ce titre, n'envisagent guère les pratiques dissonantes, les ruses, les contradictions et les forces externes au mouvement, pressions qui - à terme - le définissent autant que certaines images d'Epinal.

Ces remarques ne visent aucunement à faire le procès d'auteurs qui, à un moment charnière, ont su développer une rhétorique à la fois docte et partisane, favorisant une meilleure compréhension du champ techno et, au bout du compte, sa reconnaissance par les autorités culturelles et politiques. Elles (ces remarques) amorcent toutefois un questionnement plus vaste sur l'image en fonction de laquelle a été pensé le « mouvement techno » entre cette époque et aujourd'hui. En effet, pour m'intéresser au sujet depuis longtemps (à titre participatif depuis 1994), y avoir consacré un travail de mémoire universitaire (rendu en 2000, actualisé et publié en 2004) et compiler régulièrement les textes journalistiques ou universitaires liés à ce thème, j'ai souvent eu l'impression qu'une majorité de commentateurs avaient intégré le fond de commerce post-moderne sans jamais plus ni l'interroger ni le remettre en cause. Tout en respectant la dynamique propre à l'élaboration des savoirs, il me semble donc légitime voire nécessaire d'interroger *a posteriori* quelques unes de ses orientations, de ses acquis ou de ses errements afin d'améliorer nos outils d'analyse et notre compréhension des phénomènes observés. C'est ce type d'inventaire que propose mon texte à l'échelle de l'Europe francophone, en prenant comme sujet et comme révélateur une figure ayant polarisé à maints égards le débat relatif au « mouvement techno », à savoir le DJ. Pour ce faire, je déploierai une structure en deux parties :

- la première, s'inspirant des filiations tracées par les exégètes du « mouvement techno » mais basée sur des lectures externes à ce cadre, cherche à situer le DJ dans une perspective historique montrant que la figure n'est pas exclusive au champ techno, que

sa dimension post-moderne est commune à d'autres genres et surtout qu'elle n'est pas un vecteur musical indépassable ;

- à l'intérieur de ce cadre général, ma deuxième partie s'attache à suivre l'apparition et l'évolution du *mix* (l'art du DJ) en Europe, à en souligner divers particularismes techniques ou historiques (notamment par contraste aux déclinaisons issues du melting-pot noir américain, références à travers lesquelles les acteurs du « mouvement techno » européen se sont beaucoup fantasmés et qui ont logiquement déteint sur de nombreuses analyses), à en observer le rôle moteur et toutefois peut-être seulement conjoncturel, mis en cause par le biais de nouvelles pratiques musicales. Bref, autant de points qui relativisent beaucoup l'importance accordée par de nombreuses analyses aux DJs et qui appellent à reformuler nos outils de compréhension. Les arguments s'inspirent des recherches que j'ai menées dans le cadre universitaire (Laville, [2004](#)) et poursuivies jusqu'à maintenant, recherches « classiques » intégrant observation participante, lectures, entretiens (formels et informels) et surtout les immenses avantages d'une perspective à long terme ainsi que d'un réseau social bien implanté dans l'univers de la production musicale électronique (DJs, compositeurs, producteurs, organisateurs d'événements...).

## **Le DJ : acteur durable ou seulement conjoncturel ?**

### **Origines lointaines**

En observant le rôle central conféré au DJ par l'ensemble des textes universitaires (ne serait-ce qu'à titre d'animateur au sein des raves, principaux foyers d'esthétique et de sociabilité techno au long des années 1990), une constatation frappe immédiatement : le peu d'auteurs ayant resitué la figure dans une perspective historique globale. En français, mis à part quelques allusions éparses et non étayées [[5](#)], une des meilleures tentatives est encore aujourd'hui le numéro spécial de *Artpress* (*op. cit.*) qui, à travers plusieurs articles et plusieurs interprétations, mais dans un volume commun, approfondit le sujet de manière intéressante : Franck Mallet ([1998](#)) et Jacques Braunstein ([1998](#)) y remontent la piste disco, faisant bien observer que le DJ n'est à l'époque (fin des années 1970) déjà plus un humble « pousse disque », mais un acteur dont l'influence permet l'éclosion du genre et forge son esthétique ; Kihm ([1998](#)) et Caux ([1998](#)), eux, suggèrent quelques pistes de filiation touchant aux avant-gardes classiques [[6](#)]. Hors de ce contexte, il faut également signaler le travail du journaliste Guillaume Bara qui, dans un petit livre sobrement intitulé « La techno » ([1999](#)), pose un troisième grand axe de parenté, le dub jamaïcain né à l'aube des années 1970 et qui fut sans doute le premier genre de musique populaire où le DJ a gagné un statut créatif à part entière.

Il me semble utile de préciser que l'histoire des musiques énumérées ci-dessus n'est pas totalement obscure ni défailante : bien au contraire, elle fait l'objet de recherches solides menées par les spécialistes, qui des avant-gardes classiques (par exemple Béatrice Ramaut-Chevassus, [1998](#)), qui des musiques noires et de leurs circulations diasporiques mutagènes (par exemple Gilroy, [1993](#) ; Bones, [1986](#) ; Constant, [1995](#) ; Fikentscher, [2000](#)). Bref, ce qui manque par dessus tout est une intégration extensive et rigoureuse de ce matériau par les commentateurs du « mouvement



techno » français. Et au-delà, une vision plus globale du phénomène DJ. A ce titre, la recherche anglo-saxonne paraît beaucoup plus avancée : des auteurs comme Bradby (1993), Manuel (1995) ou Hebdidge (1987), ont depuis longtemps su montrer la filiation entre deejaying techno, house, rap, disco et dub, notamment par le biais du melting-pot noir américain, de ses formulations identitaires accordant une place de choix aux esthétiques musicales et, à travers elles, au métissage, au détournement et à la re-signification. Loin de racialiser leur thème, ces analystes lui découvrent une portée générale en tant que vecteur d'une « contre-culture distinctive de la modernité » (littéralement : « a distinctive counter-culture of modernity » ; Bauman cité par Gilroy, 1993 : 37), proposition ouverte susceptible de fédérer tous ceux qui cherchent à penser ou à s'exprimer hors du cadre hiérarchique « moderne ».

Par ailleurs, en gardant une attention focalisée sur les moments charnières où le deejaying s'est vu conférer une ambition créative affichée (dub, disco), ces textes amènent également à resituer la pratique dans une vision plus modeste, presque banale, mais toujours potentiellement dynamique. En effet, la juxtaposition de pistes sonores est une idée probablement aussi vieille que l'apparition des œuvres enregistrées : elle se développe en conséquence beaucoup avec la popularisation des outils et des supports idoines (radio, pick-up disques), objets qui — en eux-mêmes — traduisent un changement de paradigme social (loisirs, consommation, globalisation).

Dans son tout dernier livre, Shapiro (2005) soutient que, même si la fonction est antérieure — notamment à la radio — le terme « disc-jockey » s'impose durant la seconde guerre mondiale, en contexte militaire. Il désigne un personnage qui est mandaté pour distraire les soldats d'Oncle Sam en passant des disques, soit sur les ondes hertziennes, soit à l'occasion des fêtes sans orchestres (solution pratique et bon marché). Sa technique n'est pas forcément comparable à celle du DJ contemporain, sans doute moins virtuose et moins ambitieuse, mais ne définit pas moins le rôle de base consistant à introduire un supplément d'humanité entre public et enregistrements, à produire entre ceux-ci une forme de cohérence, de rythme et d'énergie festive. Les premiers DJs, pendant et après la guerre, aideront ainsi beaucoup à la popularisation des nouveaux genres tels que jazz et rock & roll. En outre et en filigrane de nouvelles esthétiques, les premiers DJs favoriseront aussi l'essor d'un nouveau rapport à la culture basé sur la consommation d'œuvres à échelle planétaire, sous forme d'objets (supports enregistrés). Un rapport dans lequel eux-mêmes jouent d'emblée un rôle crucial, hantant la profession jusqu'à nos jours : celui de filtre, de passeur, à la croisée d'enjeux mercantiles et artistiques, entre *happy few* et grand public, entre découverte et publicité (Brewster & Broughton, 2000). Un rapport qui enfin, à la base, donne tous les moyens nécessaires à la manipulation d'œuvres-objets, voire peut-être même son intuition, le consommateur-usager étant dès lors appelé à faire sens parmi une jungle de signes et de produits exponentielle.

Ces quelques rappels visent non à banaliser le DJ techno, mais à souligner que la figure doit être comprise à l'aune d'une tradition accompagnant tout l'essor des musiques « pop ». Et que si le DJ est bien une figure post-moderne, ce qualificatif ne doit pas seulement être appliqué aux logiques de collage et d'interprétation à venir plus tard, mais également à son rôle dans l'instigation d'un rapport consommatoire, physique (objets) et planétaire à la culture ainsi qu'à la promotion de nouvelles esthétiques

porteuses de métissage et de valeurs antagonistes à la rationalité moderne.

## Le dub jamaïcain

De façon générale, et particulièrement au sein des textes universitaires, le « phénomène techno » a été observé à l'occasion des raves, manifestations emblématiques et, du moins au cours des années 1990, principales occasions de sociabilité relatives à ce milieu (exemples récents, Sevin, 2003 ; Collette, 2002). Cet angle d'analyse a bien sûr fait apparaître le DJ comme une figure centrale, à la fois comme une espèce de chaman veillant sur la transe collective (Jouvenet, 2001) et — même si l'expression n'est pas très heureuse — comme le seul vrai musicien techno dont les assemblages, les manipulations et les relectures avaient bien plus de sens que les morceaux utilisés. Les compositeurs auraient d'ailleurs pleinement intégré cette logique, écrivant des titres n'ayant « de valeur qu'en tant qu'étape ou support nouveau pour pousser plus en avant ce processus de créatif » (Gaillot, 1998 : 47).

\_ Sans vouloir mettre en cause la fonction historique et centrale du DJ, il me semble aujourd'hui pourtant que de telles analyses ont assez mal vieilli, notamment parce qu'elles n'ont guère exploré la piste de l'écriture et n'ont jamais envisagé la relation entre ces deux pôles dans une perspective dynamique. Afin d'illustrer mon propos et de le situer dans un cadre plus vaste, je ferai donc un crochet via le dub, un genre que de nombreux chercheurs anglo-saxons estiment être la source du deejaying contemporain (Gilroy, 1993 ; Hebdidge, 1987 ; Bones, 1986 ; parmi les francophones, insistant moins sur la généalogie future des intuitions dub, Constant (1995) donne également un très bon aperçu de leurs enjeux initiaux).



**Illustration 2**

Festus (g.) et Bikey Dread (d.), membres du collectif réuni à Londres par le fameux « Sir » Lloyd Coxson après que ce dernier eu quitté la Jamaïque. Le cliché est éloquent, mais assez tardif (début des années 1980).

Source : <http://www.iconscious.de/pageGALLERY2.htm>

La figure du passeur de disques apparaît en Jamaïque durant la seconde guerre mondiale via des troupes américaines en stationnement. Enfin, l'image est sans doute excessive : comme partout dans le même contexte (guerre et après-guerre), les boys d'oncle Sam, leurs DJs ou leurs émissions radio popularisent avant tout la musique noire américaine. Les techniques d'enchaînement aux platines, balbutiantes, ne font pas école

ou alors ne font qu'illustrer une évidence : lorsqu'il n'y a pas de groupes à disposition, pas d'argent ou pas d'infrastructures pour les faire jouer, on peut toujours animer la fête au moyen de disques et s'amuser quand même. C'est du moins la raison qui, en Jamaïque, préside à l'essor des « sound systems », disco-mobiles organisées en plein air, à même la rue, d'abord par les commerçants afin d'attirer la clientèle. Ces installations de fortune vont néanmoins très vite croître en succès, en autonomie, en professionnalisme et en ambitions artistiques, jusqu'à devenir les principales attractions festives de l'île. En écho à ce phénomène, l'émulation entre « systems » rivaux pousse les DJs à innover, à se distinguer : c'est à qui aura les meilleurs disques, les plus rares ; à qui saura trouver les meilleurs enchaînements ; à qui saura faire monter la pression et déchaîner la foule. S'il gagne en technique, le DJ se mue avant tout en prodigieux animateur : il chante par dessus les morceaux, il harangue le public au micro, il décrypte ses envies, les retient, les canalise vers l'abandon festif.



**Illustration 3**

Lee « Scratch » Perry en studio, Jamaïque, photo non datée.

Source : [http://www.reggae.com/artists/lee\\_perry/](http://www.reggae.com/artists/lee_perry/)

De façon plus générale, cette dynamique influencera beaucoup la production musicale : pour des raisons esthétiques et financières, les producteurs locaux cherchent vite un moyen de contribuer à l'élan des sound systems ; en amont, ils expérimentent les possibilités offertes par le studio, jusqu'à détourner l'outil de sa vocation première et utopique, à savoir l'enregistrement fidèle. Ainsi naît le « dub » (contraction du terme et support générique, le dub plate [7]), un travail inédit sur la matière sonore et qui s'adresse en priorité au DJ : pour aider la manipulation et l'enchaînement des titres, la face B d'un 45t offre une version instrumentale de la chanson, basses et percussions mises en avant, le tout agrémenté de ponts, d'effets, d'échos et de bruitages électroniques. Appliqué surtout aux morceaux de reggae, le dub n'est pas qu'une forme de bricolage anecdotique : il conditionne vite la production en général et y impose le studio comme un outil de coloration important (Constant, 1995). Soit dit au passage, bien avant déjà, « le reggae est surtout consommé en disques [...]. Le concert est un phénomène exceptionnel, plutôt récent, correspondant à l'accession au vedettariat international » (Constant, 1995 : 28). Pour en revenir au dub, il faut noter que son esthétique fera progressivement l'objet d'un style à part entière, avec ses

propres vedettes, sa propre écriture et ses propres enregistrements. Un style qui fut sans doute le premier à obtenir un vrai engouement populaire en jouant de sons ouvertement électroniques. Un style qui fut donc à la base très peu joué (du moins à l'époque et en Jamaïque) et davantage consommé sous forme d'enregistrements, lors de performances DJ.

Cette genèse caraïbe laisse entrevoir une interaction forte entre DJ et musicien-producteur, deux rôles qui parfois se recoupent, notamment via l'usage ou la composition des fameux dub plates. Il faut néanmoins déjà observer, en filigrane, un appel vers le haut de la chaîne productive : le DJ, comme il est tenu à se distinguer, à être constamment original, est aussi indirectement supposé venir à l'écriture et à la production (faire ses propres dub) ; et pour un musicien, « devenir son propre producteur et monter son studio d'enregistrement personnel est un signe de réussite particulièrement éclatant » (Constant, 1995 : 26). Cette vision ascensionnelle et utopique (objectivement, tout le monde ne peut ni ne veut s'élever au rang d'auteur, d'ingénieur-producteur ou de chef d'entreprise) témoigne d'une logique restant, au fond, assez auteurielle et positivant la sélection drastique en vigueur aux portes de la gloire. Ce fait est palpable dès les années 1980 où le dub évolue principalement à Londres et s'oriente vers une exécution plus standard : logique de groupes, de concerts, d'instruments « joués » (quand bien même électroniques), le tout orchestré, en coulisse, par la figure mythique du producteur-ingénieur du son. Dans ce contexte, le DJ n'est plus un relais ni indispensable ni moteur et voit son aura fortement décliner : schématiquement, il est relégué en deuxième position face aux nouveaux « vrais » musiciens. Il serait néanmoins faux d'associer le mix à une voie de garage et de conclure à son tarissement définitif : hors du contexte dub, l'art fondé en Jamaïque rayonne à travers le monde, colporté via une forte immigration. Il est notamment vite adopté, relu et corrigé au sein du melting-pot noir américain, y dégageant un vaste horizon créatif (Gilroy, 1993 ; Hebdidge, 1987 ; Bones, 1986). Dans ce contexte apparaissent deux styles emblématiques : l'[electro funk](#) (ancêtre du hip hop) et le disco (ancêtre de la house). Outre leurs spécificités musicales et sociologiques, ces deux genres connaissent une évolution tout à fait similaire au dub : instigation du DJ comme substitut aux musiciens traditionnels par manque d'argent et d'infrastructures adéquates ; formulation d'une esthétique par tâtonnements, au cours de fêtes dansantes ; glissement de certains acteurs musicaux vers la production, d'abord afin de créer l'outillage nécessaire à peaufiner le genre et la touche personnelle de chaque DJ ; basculement rapide vers une logique d'œuvres standard ; apparition de musiciens ou de chanteurs pour interpréter (ou peut-être seulement incarner ?) lesdites œuvres ; engouement du public et de l'industrie musicale pour ces nouveaux artistes ; étiolement de l'attrait et par extension de la créativité jadis propres au deejaying. Dans la mesure où le cadre d'un article ne me permet pas de traiter extensivement chaque genre ni chaque embranchement historique, et dans la mesure où le disco a une influence plus directe sur le mix tel qu'envisagé sous nos latitudes, je me bornerai à détailler cet exemple.

## **Le disco**

Schématiquement, le disco est formulé à New York vers le milieu des années 1970, période où les établissements nocturnes (type discothèque) traversent une grave crise : désertés par les jeunes blancs (qui se ruent à

la campagne vers les festivals rock en plein boom), ils n'ont d'autre choix que s'ouvrir massivement à une clientèle autrefois jugée peu recommandable et surtout peu solvable, formée de noirs, d'hispaniques et / ou d'homosexuels. En marge des poncifs rock (ceux d'une jeunesse blanche, hétérosexuelle et bourgeoise quand bien même en rupture, analyse Bradby, 1993), ces minorités noctambules ont alors bâti une sous-culture d'affirmation positive, hédoniste et festive : le disco, un phénomène basé sur un nouveau genre musical dont l'affinage et la popularisation tiennent avant tout aux DJs. « Les musiques, qu'apprécient majoritairement ces communautés (salsa et soul, pour faire simple) exigent des orchestres pléthoriques, coûteux à déplacer, pour une industrie de la nuit au creux de la vague, et difficilement casable sur le podium d'une boîte de nuit. On passe donc des disques et, dès le début des années 70, le DJ commence à s'arroger un rôle prépondérant, en modifiant le son et le rythme via une série d'artifices, comme le font ses homologues du ghetto. Cela donnera le rap, mais c'est une autre histoire. Ce cocktail inédit de soul dansante, de salsa ainsi que le rôle accru du DJ sont à l'origine du disco » (Braunstein, 1998 : 152).



**Illustration 4**

Francis Grasso au sommet de sa gloire, New York, fin des années 1970.

Source : <http://ped111251.tripod.com/francis.htm>

De nombreux spécialistes adhèrent à cette vision et, en guise d'exemple, citent volontiers [Francis Grasso](#), DJ au club Sanctuary, figure pionnière et malgré tout déjà star qui draine les amateurs et galvanise un contingent de groupies (Fikentscher, 2000). Pour définir le travail de Grasso, le journaliste et essayiste David Toop évoque « des mélanges et des superpositions de rythmiques, de musique rock, de funk et de disques africains » [8] (1991 : 62). Il s'agit néanmoins là d'un authentique virtuose, amenant l'auteur à préciser : « cependant, pour les DJs moins créatifs, l'idéal était de passer en douceur d'un disque à l'autre. Ils créèrent ainsi un contexte [demandeur] pour des passages de transitions au lieu de les organiser eux-mêmes, et les disques de disco qui émergèrent sous ce type d'influence eurent tendance à présenter des longues introductions, des refrains entêtants et plus de sections ornementales, tous [les disques] créant une tension qui se relâchait dans

le passage de transition » [9] (1991 : 62). Ce passage illustre bien que tous les DJs, loin s'en faut, ne maîtrisent pas une alchimie du collage et n'inventent pas leur musique à base de courtes citations, fait utile à préciser tant leur discipline a été l'objet de constructions fantasmagoriques. Outre cette relative incapacité (formant une demande), l'ambition autotourne d'autres amène vite le disco à trouver une formulation plus tangible, gravée sur disque. Par quels biais ? A cette époque, le DJ n'est plus (et n'a sans doute jamais été) un obscur artisan : d'après sa renommée, son engagement et son professionnalisme, il est même une figure bien connue dans l'industrie musicale. En radio ou en club, c'est lui qui familiarise le public avec les nouveaux titres, juge leur impact et, d'une certaine manière, leur viabilité commerciale. Petites ou grandes, les firmes aiment donc prendre son avis et même lui faire tester un morceau avant de s'engager pour l'édition. Fikentscher (2000) rapporte ainsi que, jouant de tels contacts, plusieurs DJs trouvent « naturellement » à s'infiltrer dans les studios. Ils y amènent leurs intuitions artistiques et méthodologiques ; y bousculent, rapprochent ou accaparent certaines fonctions ; y aident généralement, seuls ou en équipe, à forger une musique en adéquation avec les postulats disco. Quelques exemples : les faces B de 45t, qui étaient habituellement sacrifiées par mesure d'économie, réduites à une simple version instrumentale, deviennent matière à des expériences plus fertiles ; apparaissent les notions de remix (une relecture prospective du morceau) et bientôt de copies « only for DJs » qui mettent en avant l'approche rythmique, dansante et ménagent les fameuses parties de transition ; naît enfin le maxi 45t, le support DJ par excellence, dont l'originalité consiste à graver un seul titre sur un volume pouvant contenir une face d'album en 33t, ce qui donne un son beaucoup plus riche, permet d'allonger un morceau jusqu'à 12 minutes sans baisse de qualité et surtout permet de visualiser les articulations d'une oeuvre, ce qui est bien pratique pour anticiper le mixage.

Bref, sur un modèle identique à leurs homologues dub, les DJs en question se muent en « producteurs », une appellation fourre-tout qui intègre potentiellement les rôles de compositeur, de musicien, d'ingénieur du son et de directeur artistique. Légitime, sans doute épanouissante, la bifurcation n'est pas moins lourde de conséquences : elle fait passer le genre d'un statut immatériel, circonscrit au temps de la fête, à celui de musique enregistrée, audible *per se*, loin des clubs enfiévrés ; elle ouvre cette musique aux profanes et aux appétits de l'industrie culturelle ; elle amorce un retour à une logique d'oeuvre et parfois même d'instrumentation classique. A ce dernier titre, force est de rappeler qu'il n'existe — alors — pas d'alternative 100% électronique ou du moins pas nécessairement pratique ni bon marché : sous la coordination des inévitables producteurs, apparaissent donc bientôt groupes et divas qui, progressivement, annexent le phénomène disco en termes d'impact social, de création ou de longévité. La meilleure preuve tient à sonder les musicophiles au sens large (magazines, pages Internet, auditeurs), un exercice auquel je me suis attelé sérieusement depuis mes recherches universitaires : aujourd'hui, Grasso n'incarne plus guère qu'une référence de nostalgiques et d'encyclopédistes alors que des noms tels Giorgio Moroder, Bee Gees ou Donna Summer vivent toujours grâce aux disques et à leur programmation régulière. Une fois encore, le DJ est relégué au second plan face aux nouveaux « vrais » artistes, condamné à passer leurs disques après en avoir initialement défini les bases esthétiques. Afin d'échapper à cette menace récurrente, qui guette sitôt un genre institué, plusieurs DJs continueront dans la seule voie qui paraît leur garantir un statut artistique : l'innovation, la relecture prospective des nouveaux

champs offerts par l'industrie musicale. Cette fuite en avant donnera bientôt naissance à la « house music », genre par lequel adviendra le célèbre « phénomène techno ».

### **House et techno américaines**

Dans la mesure où le DJ a été pensé comme figure centrale de l'esthétique techno, son dépassement (c'est-à-dire le passage à un type d'écriture, d'exécution ou de consommation plus traditionnel, non focalisé sur le deejaying) n'a guère été envisagé au sein des travaux académiques ou alors en seuls termes de récupération, de soumission aux règles institutionnelles de l'art et du marché. Le sociologue Stéphane Hampartzoumian (1999 : 44) en donne un exemple paroxystique : « Le DJ techno invente une sorte de patchwork musical constitué à partir de différents morceaux afin de produire un son adapté à la rave, adapté à la danse. L'ultime finalité demeure invariablement la rave, la musique techno ne vaut que dans la rave, le temps de la rave. Ces pratiques ont pour conséquence de réfuter la possibilité d'une récupération de la musique techno par l'industrie culturelle. Cependant cette récupération commerciale est visible tous les jours, cela veut dire que cette récupération s'opère par une déformation contre-nature de la techno pour l'insérer dans le format du marché (un artiste avec un morceau clairement identifié) ».

Tout en reconnaissant l'immense rôle joué par les DJs, on peut toutefois s'interroger quant à la prééminence aveugle dont jouit cette figure et notamment au sein de textes à prétentions analytiques : au fond, le mix n'est-il pas juste un moyen et non une fin en soi ? Le propre des musiques, et particulièrement de la techno, n'est-il pas justement d'évoluer, de se transformer, de se réinventer par le biais de nouvelles inspirations, de nouvelles méthodes et de nouvelles technologies ? Le passage à une logique d'œuvre « standard » ne relève-t-il pas d'un processus de maturation légitime ? En vertu de quoi la musique techno serait-elle plus étroitement liée au DJ que le dub, le disco ou le rap (genres qui se sont émancipés de la figure sans la renier pour autant) ? Pourquoi serait-elle enchaînée aux raves plus que tout autre genre à son cadre d'exécution ? Pourquoi se bornerait-elle à faire danser ? Pourquoi ne s'accommoderait-elle pas d'écoutes passives ou domestiques ? Pourquoi devrait-elle se plier au modèle construit à l'aube des années 1990 ? Pourquoi ses manifestations devraient-elles obligatoirement prendre à défaut l'ensemble des normes artistiques antérieures ? Personnellement, j'y vois une manifestation du piège sémantique dénoncé par Hebdidge (1979) et consistant à réifier l'objet d'analyse à travers l'exacerbation de ses traits les plus marquants. Afin d'apporter quelques éléments de réponse aux multiples questions posées ci-dessus, j'emprunterai à nouveau la mise en perspective socio-historique, moyen qui permet de voir s'affirmer très tôt une logique d'œuvre au sein de la création techno.

Suite à l'institutionnalisation du champ disco (Braunstein, 1998) et en raison de la place moins créative laissée aux DJs par l'élaboration d'œuvres « finies », certains membres de la profession s'éloignent du genre ou, mieux dit, réinventent leur statut et leurs moyens d'action en passant les nouveaux disques au crible de nouvelles expériences. Bien que New York demeure une place active dans ce processus de mutations, le rôle de capitale se transmet à Chicago. Dans cette ville, un transfuge de la Grosse Pomme, [Frankie Knuckles](#), anime le Warehouse, un club dont

le patronyme, abrégé, deviendra également celui du genre qui prend forme entre les mains du jeune prodige : la house music. En résumé, Knuckles invente lui-même en cristallisant plusieurs innovations techniques et musicales :

- dans les années 1980, l'électronique se banalise et amène les fabricants à démocratiser nombre d'outils musicaux. Knuckles s'empare de la boîte à rythme et l'utilise pour unifier, soutenir et booster un mix dont les titres originaux, brassés à merveille, sont à peine reconnaissables.

- entre autres munitions, il exploite bien les œuvres disco tardives (1980-85), qui elle-mêmes tendent à s'allonger, à s'électroniser, à devenir plus répétitives et hypnotiques (Mallet, 1998).

- il se fait ambassadeur pionnier de formations électroniques européennes aux USA (Kraftwerk, Telex, ...), mais n'oublie jamais de les interpréter, de marier leur froideur métronomique aux colorations plus chaudes de la soul et du funk noirs américains.

Intégré dans une perspective à moyen terme, Knuckles semble néanmoins avoir été surtout un passeur et un visionnaire. Phil Cheeseman, journaliste, patron du label *Essence Records* à Londres et activiste des premières heures, détaille ainsi : « Tandis que Frankie Knuckles a posé les fondations de la house au Warehouse, c'est un autre DJ de la scène gay qui a vraiment créé l'environnement pour l'explosion de la house — Ron Hardy. Là où le son de Knuckles était toujours profondément ancré dans le disco, Hardy était le DJ courant après les morceaux rythmiques les plus bruts, les plus fous et il transforma ainsi le Music Box [un autre club, nda] en lieu d'inspiration pour en gros tous les DJs et les producteurs qui allaient se faire connaître hors de la scène de Chicago » [10] (1993 : 2).

L'originalité de Hardy tient à ce qu'il se positionne à la croisée du mix et de la composition. En effet, les balbutiements de la house (1980-85) ont vite provoqué une émulation entre DJs locaux, ceci les amenant à chercher un son propre, nouveau, hors du bagage offert par les disques en vente à l'époque : aidés par la banalisation en cours des instruments électroniques, plusieurs se mirent à bricoler — à domicile — non pas encore des titres, mais des outils pour mixer (plages rythmiques, chants, dialogues, mélodies, nappes d'ambiance) ; faute de moyens, ils enregistrent leur « trax » (néologisme basé sur le pluriel *tracks*, titres ou morceaux en anglais) sur cassettes et Hardy se fait rapidement connaître pour intégrer ce type de matériel au cours de ses performances. Il dégage ainsi les moyens de particulariser vraiment la house, bien au delà de ce que pouvaient faire les DJs armés de leurs seules platines. Et par extension, il dégage aussi la voie de compositions largement plus ambitieuses, qui semblent mettre en forme les intuitions du mix et leur conférer un statut de musique à part entière. A bien y regarder, ce changement d'échelle est opéré extrêmement tôt, presque en simultané de l'énonciation house : les spécialistes évoquent soit 1985 et la parution de *Mystery of Love* (par *Fingers Inc.*), soit 1986 et celle de *Love can't turn around* (par *Farley Jackmaster Funk*). Le second titre est emblématique à deux niveaux : il a rapidement acquis un statut d'œuvre culte, révérée, commentée, disséquée, imitée par une kyrielle de vestales (aujourd'hui encore) et reconnue bien au-delà des milieux techno ; accessoirement, le titre a obtenu un large succès international (il sera classé numéro un dans les hits parades anglais d'après Cosgrove, 1988), fait témoignant d'une qualité et d'une viabilité propre à ces œuvres, hors les interprétations du mix. Il faut d'ailleurs préciser que la house ou la techno de Detroit franchissent moins l'Atlantique via l'opération de DJs que grâce aux disques et notamment aux « tubes » façon *Love can't turn around* (le



premier d'une longue série culminant aux alentours de 1988). Sur le vieux continent, où ces musiques génèrent un phénomène social d'une ampleur inconnue aux Etats-Unis [11], la proposition créative est donc pour ainsi dire inversée : ce ne sont pas les DJs qui inventent le genre, mais le genre qui « invente » les DJs, cette fonction n'y ayant au préalable guère d'attributions artistiques.

Avant d'aborder le cas européen, je me permets encore un détour nécessaire via Detroit, où s'ébauche le dernier grand paradigme de *dance music* américaine : la techno, un genre en soi mais dont le patronyme servira de catégorie générale sur le vieux continent (c'est la manière dont j'ai employé ce mot jusqu'à présent et comme je l'emploierai à nouveau après la fin de ce chapitre). Voisine de Chicago et donc perméable à son agitation créatrice (la réciproque est également vraie), la ville témoigne de nombreuses particularités musicales. Tout d'abord, selon Juan Atkins [12], pionnier local : « Detroit n'a jamais vraiment croché sur le disco » (interview dans *Remix* n° 3, 1999). Fait attesté par une vieille tradition de rock hargneux (Stooges, MC5, ...), l'ambiance du coin se prête mal aux joies hédonistes, où la peur d'une vie médiocre, gâchée à l'usine pour General Motors, devient petit à petit celle du naufrage social occasionné par la désindustrialisation : chômage, délinquance, pauvreté. « Le disco est venu et c'était bien gentil, mais le funk de [George] Clinton était jusqu'au-boutiste et il correspondait à l'attitude des gens et de l'environnement. L'origine de la dureté dans la techno, c'est le funk » [13] précise [Eddie Fowlkes](#), un autre DJ et producteur séminale, interviewé par Mc Cready (1991).

Outre le funk spatial et musclé de [George Clinton](#) (lui-même a d'ailleurs fréquenté assidûment les clubs house de Chicago selon Cosgrove, 1988), la première vague de musiciens techno admet une autre grande influence : la pop électronique sombre et martiale produite sur le vieux continent au long des années 1980. Dans un bref historique pour l'anthologie *RetroTechno / DetroitDefinitive* (1991), Mc Cready le formule sans détour : « Tout est né dans les clubs DOR (Dance Oriented Rock) où [Blake Baxter](#) faisait le DJ. La fascination envers l'Europe est intense, notamment à travers les disques de [Dépêche Mode](#), [Nitzer Ebb](#), [Bauhaus](#) et [New Order](#) qui étaient de loin les plus demandés » [14]. A cette liste, quand bien même partielle, doit absolument être ajouté le groupe [Kraftwerk](#), parent vénéré entre tous, qui seul peut faire dire aux vétérans comme Juan Atkins, d'habitude peu bavards au sujet de leurs propres influences : « Kraftwerk est le premier groupe techno de l'histoire » ou encore « Detroit s'est déclaré être un satellite de l'Allemagne » [15] (cité par Mc Cready, 1991).



### Illustration 5

Couverture de la célèbre compilation « Techno, the new dance sound of Detroit » qui a fait découvrir les artistes locaux en Europe. (Virgin, 1988).  
Il s'agit en l'occurrence d'une cassette, format suggérant un usage domestique, non spécifiquement lié au « mix ».

Source :

<http://gutterbreakz.blogspot.com/2004/08/cassette-pets-over-last-few-years-wi.html>

Afin d'éclairer cette improbable généalogie, plusieurs interviews d'ancêtres fondateurs ont amené à retenir « the Electrifying Mojo », un DJ et animateur de radio locale, dont l'émission éclectique, jouant de Prince à Kraftwerk, aurait beaucoup influencé la première vague de musiciens techno. Cette information corrobore tout à fait le rôle de passeur et de mentor que peut avoir un DJ, mais occulte cependant un fait majeur, à savoir que la techno n'est à la base pas tellement une création échafaudée grâce au mix. En tous cas pas au même titre que ne le furent initialement disco, house ou electro. Plongée dans un coma post-industriel, Detroit n'est pas une ville de clubs ou de fêtes impromptues ; la techno ne s'y formule pas au cours de rassemblements hétéroclites et via des constructions entre plusieurs disques. D'ailleurs quelles pourraient bien être les sources hétérogènes amenant à un style pareillement froid, métronomique et dépouillé ? Fédérés par Atkins, dont la musique fut éditée à partir de 1981 (« Alleys of your mind », sous l'identité du groupe Cybotron), les artistes locaux paraissent avoir directement cherché à composer, à sortir leurs propres disques, à fonder leurs propres labels, tout cela pour contrôler au mieux le résultat final et garantir l'intégrité de leur vision. L'ombre de Kraftwerk paraît du coup s'étendre bien plus avant, les célèbres homme-machines de Düsseldorf ayant prôné cette méthode dès le milieu des années 1970 (Bussy, 1996), une méthode qui devient accessible précisément à l'époque, grâce à la baisse des prix et à l'amélioration des outils électroniques.

Concernant les produits musicaux fabriqués à Detroit, ils ont, d'un avis général, une coloration plus robotique et plus linéaire que leurs homologues de Chicago (la nuance me semble toutefois prêter à discussion). J'observe néanmoins que cette « austérité » ne limite pas ces disques à l'usage des seuls DJs. Suite au triomphe de *Love can't turn around*, de nombreux directeurs artistiques européens viennent prospecter dans la région des grands lacs (Savage, 1993) et ramènent plusieurs morceaux de Detroit. Certains connaîtront également les honneurs des hit parades : « C'était en 88, Big Fun est devenu un tube en Angleterre et le reste fait partie de l'histoire » (Atkins, interview dans *Remix* n° 3). Si les compositeurs basés à Detroit (le raisonnement est aussi vrai pour ceux de Chicago) ne visent ou n'arrivent pas toujours à produire des « œuvres », si leur travail s'adresse parfois exclusivement aux DJs, il est intéressant de noter que la relation entre eux (DJ et producteur), n'est pas forcément très directe, ni basée sur une expérience ou une vision commune des raves (« l'ultime finalité » du mouvement techno selon Hampartzoumian, *op. cit.*). En effet, à Detroit, ville de crise et d'isolement, il ne semble jamais y avoir eu beaucoup d'animation publique associée à la techno : des témoins évoquent bien sûr quelques fêtes (le DJ [Laurent Garnier](#), 2003 ; le journaliste J.-P. Renault, 1999), mais peu nombreuses, peu importantes et surtout peu comparables aux manifestations européennes (l'ambiance peut notamment y être assez tendue). De manière caricaturale, on pourrait ainsi dire que, avant les moyens d'une circulation physique par dessus l'Atlantique (les raves commencent à pouvoir s'offrir les services des pionniers américains vers le milieu des années 1990), il y eut d'un côté la

fête à colorations dionysiaques et, de l'autre, un cercle de producteurs travaillant comme des ermites, groupes divisés par un océan. Caricaturale, je le répète, cette image fait toutefois mieux comprendre le soin apporté aux titres « made in Detroit » et par extension leur succès : ils engagent une vision artistique globale, dont le mix est un vecteur et non une fin ; ils synthétisent plusieurs influences et s'offrent eux-mêmes aux interprétations du DJ, mais postulent un cadre esthétique fort, n'illustrant guère les fantômes de grands collages post-modernes [16]. A ce titre d'ailleurs, la seconde génération d'activistes musicaux basés à Detroit, regroupée autour du label *Underground Resistance*, énonce vers le milieu de années 1990 un code moral et esthétique particulièrement austère, qui emporte aussi une large adhésion en Europe (l'ouvrage de Leloup et Renoult s'en fait indirectement l'écho dans sa partie consacrée à Detroit et aux activistes du label *Underground Resistance*).



Illustration 6

Un flyer récent pour une soirée « Underground Resistance » à Detroit.  
Source : [http://www.circuitoimpresso.blogger.com.br/2004\\_05\\_01\\_archive.html](http://www.circuitoimpresso.blogger.com.br/2004_05_01_archive.html)

## Le deejaying en Europe : entre fantôme et réalité

### Les dimensions pratiques ayant favorisé l'essor du mix en Europe

Comme en témoigne le brusque intérêt des médias et des universitaires, le deejaying ne bénéficie pas d'une longue tradition en Europe, du moins pas au sens créatif imposé dans et par le « mouvement techno ». Cette raison élucide peut-être également le consensus dont a joui la figure sitôt le champ techno pensé en termes d'analyse et non plus d'attaques moralisantes (« hystéries » policières ou médiatiques évoquées plus haut). Dans le registre universitaire et académique, il est vu généralement comme la pierre angulaire d'une révolution musicale :

« L'une des caractéristiques essentielles de la musique techno repose alors sur la grande liberté qu'elle offre à ses performers, les DJs. Car en effet, ils n'ont plus seulement à interpréter l'œuvre, mais ont la possibilité d'en modifier en profondeur la structure même. C'est en ce sens que le DJ français Jérôme Pacman, pense que : *pour la techno, on ne peut plus utiliser le terme de Disc-Jockey. Un DJ est plutôt un pousse-disque. Il gère un ensemble, il organise. Pour nous, les morceaux ne sont pas une fin en soi. On les manipule, on les travaille de l'intérieur, on les greffe, on les dégrafe. On les mélange, on laisse les sons retomber, tantôt pluie, tantôt bourrasque, agate ou givre.*

Ainsi, parce qu'il n'est plus le simple exécutant d'une œuvre qu'il n'aurait qu'à laisser jouer sur ses platines, parce qu'il n'est pas qu'un pousse-

*disque*, le DJ acquiert un statut particulier. Est-ce alors un artiste, un créateur, ou alors comme certains l'ont proposé, un *nouveau héros technologique* ou encore un *chaman musical* ? Toujours est-il que son activité musicale remet en question la notion d'artiste, de même que ses productions, ou ses mixes, remettent en question celle d'œuvre d'art dans son caractère d'unicité, de perfection achevée et de durabilité » (Gaillot, 1998 : 46)

Cet extrait me semble révélateur dans la mesure où il présente, développe, mais n'interroge pas vraiment le discours tenu par les DJs sur eux-mêmes. Son auteur Michel Gaillot (philosophe et critique d'art), tout comme la plupart des autres exégètes, parle ainsi avant tout de la philosophie techno, de son idéal — contribuant d'ailleurs à les mettre en forme et peut-être à les orienter — mais occulte simultanément plusieurs autres facteurs de compréhension. A titre personnel, je choisirai donc une approche inverse, qui pourra être taxée de fonctionnaliste, mais qui me semble toutefois nourrir le débat de façon intéressante.

Dans cette perspective, une première question à poser est : au fond, pourquoi le DJ et pas un autre type d'exécutant ? Ce à quoi, en termes pratiques et selon des entretiens menés auprès d'acteurs ayant vécu l'essor du « mouvement techno » en Suisse (DJs, producteurs, organisateurs), je répondrai : d'abord parce que, entre la fin des années 1980 et le milieu des années 1990, la figure et ses exigences techniques limitées (schématiquement deux platines et une table de mixage connectées aux enceintes) offrent une solution pratique et avantageuse — sans doute la meilleure — afin de promouvoir les musiques techno, de les jouer en public, de créer une sociabilité ou une émulation autour d'elles. L'exécution directe, c'est-à-dire jouée à même les instruments, était beaucoup plus difficilement envisageable. En effet, si le discours techno(-phile) veut que les machines électroniques soient faciles à utiliser, qu'elles permettent de « matérialiser très rapidement ses idées » (Fontaine & Fontana, 1996 : 30), la réalité semble beaucoup moins idyllique, notamment pour tout ce qui est relatif au transport et à l'ergonomie : à l'aube des années 1990, il s'agit encore d'outils volumineux, aux branchements complexes, parfois instables (notamment les premiers ordinateurs personnels) et dont le pilotage est absorbant, pointilleux, souvent austère. Le concert supposait donc à la fois une logistique plus importante et des résultats plus hasardeux, sans gros bénéfices en termes de spectacle ou d'intérêt. Le sociologue Joseph Ghosn est un des rares universitaires à l'avoir formulé en termes aussi clairs : « un producteur de techno ne fait que rarement des apparitions publiques en tant que musicien. Il le fait plutôt en tant que Dj [...] : étant donné que ses instruments de production musicale sont peu spectaculaires et qu'en fin de compte le spectacle qu'il fournirait pourrait schématiquement se rapporter à celui du musicien assis derrière un ordinateur et manipulant un clavier et serait de ce fait minimal, le fait de se produire en tant que Dj lui permet de dépasser le côté non-spectaculaire de sa performance en mettant l'accent sur ses capacités de maîtrise du rythme et de l'enchaînement des disques [...] et en renvoyant la nécessité du spectacle à ceux qui sont venus l'écouter » (1997 : 97).

Bref, initialement, le concert n'est pas une solution rentable, à aucun titre et surtout dans un cadre en pleine expansion, où la demande était bien plus forte que le nombre de musiciens capables de « jouer » la techno, où les foyers d'activismes étaient souvent éloignés ou même inconnus les uns des autres, où les grands noms habitaient souvent à l'autre bout de la planète (Detroit et Chicago notamment), où les disques eux-mêmes

étaient encore difficiles à trouver, où l'organisation des fêtes relevait beaucoup de l'aventure et de l'amateurisme, privilégiant des solutions pratiques, mobiles et avantageuses. Dans un premier temps, le DJ fut donc l'acteur idéal et s'imposa comme relais des pulsations électroniques face au public, notamment au sein des raves, cadre historique où se développe un vrai phénomène social.

La situation va néanmoins beaucoup changer entre le milieu et la fin des années 1990. Suivant le *trend* commun à tous les supports électroniques, les outils musicaux rapetissent, deviennent beaucoup plus ergonomiques, beaucoup plus puissants, interactifs et démocratiques (prix). La combinaison de tous ces facteurs va permettre un essor marqué du « live-act », à savoir de la musique techno jouée en direct, sur des machines et devant un public. Certains observateurs ont d'ailleurs vite perçu les frémissements de cette évolution : « Par ailleurs il existe, à l'intérieur des raves, des groupes qui viennent faire leurs prestations en direct. Ces derniers sont accompagnés de synthétiseurs sophistiqués et d'outils informatiques reliés à des amplificateurs, qui permettent de réaliser un véritable concert. Ces groupes ne participent que ponctuellement aux soirées raves mais lorsque c'est le cas, ils s'intercalent entre deux prestations de DJ's. La différence est à peine perceptible si bien que la participation des groupes se fond parfaitement dans l'ensemble musical » (Molière, 1997 : 242).

Ce passage est emblématique dans la mesure où il observe un fait « atypique », mais n'a pas encore le recul nécessaire pour l'interpréter, continuant à voir la fête comme principal enjeu du « mouvement techno », y associant toujours DJ et producteur en guise d'artisans laborieux. Aujourd'hui pourtant, avec une perspective à moyen terme, l'essor du live-act me paraît clairement traduire un éclatement de ce modèle, un changement d'échelle identique à ceux observés plus haut concernant le dub ou le disco (clarification des rôles, institutionnalisation du musicien / producteur et rétrogradation du DJ). En effet, d'après les recherches que j'ai menées en Suisse, en Allemagne, en Angleterre et en France (Laville, 2004), le live-act s'est imposé graduellement, à tous les échelons du milieu, comme un gage de qualité artistique, un tour de force, une expression bien plus « sérieuse », « authentique » et « légitime » que ne pouvait l'être un mix. Pour autant, s'il traduit un rapprochement vers une logique d'art plus conventionnelle, ce discours n'est pas une invention totale, ni une trahison de figures comme le DJ. En somme, à travers de nouveaux moyens techniques, il reformule une ambition musicale première, que différents analystes avaient bien perçue mais attribuée uniquement aux DJs, à une époque où ce rôle n'était pas clairement défini, où ce mot associait librement toutes les façons de jouer la techno en public. Un autre exemple tiré de Molière : « Le DJ a pour fonction de passer des disques, de les mélanger (c'est ce que l'on appelle *mixer*) et d'opérer plusieurs formes de dissonances ou d'assonances sonores. Il utilise, pour cela, un matériel qui conjugue la simplicité technique, c'est à dire des platines sur lesquelles on utilise des disques vinyles, mais aussi la complexité d'un appareillage électronique et informatique qui permet de jouer avec les effets sonores. [...] Ils sont donc des interprètes de *partitions* qui ne leur appartiennent pas dans certains cas, mais ils jouent et passent aussi des disques dont ils sont les auteurs. Ainsi un DJ reconnu comme musicien est celui qui interprète mais qui crée également » (1997 : 241).

En gommant l'obligation de recourir aux disques afin de jouer la techno en public, les moyens du live-act permettent une distinction beaucoup plus nette et qui va d'ailleurs s'exacerber au fil du temps : le *deejaying* se

réduit à la manipulation d'œuvres pré-existantes ; le bidouillage électronique tend à se muer en performances intégrales. En termes d'effets, le prestige accordé au DJ baisse fortement : il est recontextualisé au bas d'une trajectoire fantasmagique où s'échelonnent mix, composition, édition et professionnalisation, dernière étape où le succès absolu tient à monter un label discographique, c'est-à-dire une écurie de talents qui partagent la vision artistique de l'initiateur. Cette image de carrière utopique (tout le monde ne peut ou ne veut pas la suivre) semble d'ailleurs hanter l'ensemble des musiques où le DJ a tenu un rôle important à la base, typiquement le dub (Constant, 1995) et le disco (Fikentscher, 2000), un peu comme si le maître des platines y avait au fond quand même toujours été perçu à la manière d'une figure transitoire.



**Illustration 7**

Image emblématique d'un DJ aux platines. En l'occurrence il s'agit du berlinois XOM, ici photographié à Lausanne, 2002.

Source : <http://www.chateausm.de/>



**Illustration 8**

Image emblématique d'un live-act. En l'occurrence, il s'agit de Moogulator, photographié à la Kunsthalle de Cologne, 2002.

Source : <http://www.consequence.info/>

Accessoirement, l'apparition du live-act ouvre de larges horizons créatifs

et permet à toute une frange de musiciens et d'organisateur, bientôt suivis par un large public, de tirer la musique électronique hors des raves et de leurs impératifs dansants. Naîtront ainsi une foule de genres et de scènes parallèles, où l'expérience des machines se libère de la « tyrannie du beat » (expression du célèbre DJ et producteur canadien Ritchie Hawtin, interviewé dans *Coda* n° 44, 1998), intègre d'autres logiques musicales ([post-rock](#), [trip-hop](#), [intelligent techno](#), [electroclash](#)) et s'accommode au besoin des instruments classiques ou même d'un rapport frontal entre l'artiste et l'audience. A maints égards, ce phénomène peut donc être aussi vu comme l'expression positive d'une grogne contre certains poncifs du « mouvement techno » historique, poncifs largement colportés au sein des analyses journalistiques et universitaires.

Mais de tels exemples (techniques hybrides, échappant au tout électronique ; genres fusionnés, revenant à des logiques musicales antérieures ; concerts de type frontal) ont-ils voix au chapitre ? Ont-ils encore des choses à nous apprendre sur le « mouvement techno », qui dès lors semble être plutôt atomisé ? Oui dans la mesure où ils n'ont pas renié ses valeurs fondatrices et les poursuivent différemment (création électronique, ouverture, métissage, hédonisme). Oui dans la mesure où ils participent à une désaffection beaucoup plus générale (Collette, 2002, évoque un ras-le-bol face aux grandes raves institutionnalisées comme déclencheur à l'essor des « free parties », un type de fêtes illégales et ouvertement contestataires). Oui dans la mesure où leur apparition amène à relativiser une image par trop souvent caricaturale et monolithique du phénomène techno. Il semble en effet que, vers 1997, les grandes raves se sont déjà beaucoup assagies, normalisées, et ont largement déçu toute une frange de leurs supporters initiaux. Un éditorial du magazine *Coda*, qui fut longtemps une grande voix du mouvement, résume bien le sentiment :

« Les raves furent en ce sens l'alternative majeure de cette dernière décennie, celle du non-lieu et du non-code. Mais la mode les rattrape. En ce sens l'utopie techno est déjà consommée. Edulcorée de sa substance, la rave s'officialise, se démocratise. *Les Shockwave et les Boréalis ne sont rien d'autre que des parcs d'attraction, des camps de concentration pour la jeunesse. Qu'importe alors qu'on y prenne de la drogue, puisqu'elles font le jeu des autorités. Elle deviennent le disneyland du raver* (Eric Dahan). Alors revitalisées par cette crise passagère, on peut penser que l'alternative reviendra dans les clubs, de nouvelles drogues également, puis les mêmes problèmes. Aujourd'hui, malgré tout, le non-conformisme subsiste dans les *free parties*. A l'image des Teknivals et autres manifestations sauvages, il reste le terrain de la non-convention, celui d'un espace de temps abrogé » (*Coda* n° 37, 1997).



**Illustration 9**

Affiche d'un documentaire-fiction basé sur la vie sexuelle tumultueuse et l'ascension fulgurante d'un jeune DJ. L'entreprise témoigne de ce que la figure peut être totalement intégrée aux normes du show business.

Source : <http://www.fysche.com/HEYDJ.htm>

Enfin, parallèlement aux raves, il ne me semble pas excessif d'ajouter que leur figure emblématique — le DJ — a aussi contribué au même ras-le-bol. Voici quelques remarques glanées au cours de mes recherches (précision utile, les extraits d'interviews remontent à 1998) : « Les DJs, ils me font marrer. Tu les écoutes parler entre eux, et ils se posent la question : *qu'est-ce que tu vas jouer ce soir ?* Pour moi, ils passent des disques — il y en a qui le font plus ou moins bien d'ailleurs — mais ils ne jouent pas vraiment » (S., ancien compositeur techno, ancien responsable de label, aujourd'hui « sound-designer » professionnel) ; « Ouais, le DJ, le DJ ! Tu les écoutes parler, ils croient tous jouer de la musique. Ça finit par m'énerver à la fin. Moi, je n'ai jamais eu cette prétention, je n'ai jamais cherché à faire des scratches ou des trucs comme ça : juste à passer de bons disques, en respectant leurs idées. D'ailleurs au fond, c'est ce que tout le monde fait, même si peu de gens osent l'admettre » (I., ancien disquaire techno et DJ réputé entre 1994 et 1998).

Une autre précision utile : ces remarques ne visaient pas du tout à insinuer que le deejaying était une imposture, mais qu'il avait été beaucoup trop fantasmé, entre autre par ses analystes et moi-même en particulier, du moins à l'époque, avant que je n'obtienne ce type de réponses à l'intérêt passionné que je manifestais. Pourquoi des objections aussi nettes et cassantes ? Outre le nouveau catéchisme du live-act (une « vraie » musique, plus intéressante, plus personnelle, plus difficile à jouer), auquel mes interlocuteurs se ralliaient en nombre, il semble en effet que le DJ n'a guère été que très imparfaitement le « héros technologique » (Gaillot, 1998 : 46) vanté par les analystes. Il en existe bien sûr d'excellentes incarnations, des prestidigitateurs époustouflants, mais ils sont très peu nombreux. Dans l'ensemble, y compris chez les professionnels, on entend un mix assez linéaire, travaillant surtout les enchaînements et la cohérence entre les morceaux. L'image d'œuvre



patchwork, montée à base de citations, d'éléments piqués à gauche et à droite, réinventant les sources de fond en comble est largement abusive. Je l'ai observé au fil des ans, au bout d'un long apprentissage qui m'a aussi fait passer derrière les platines. Scientifique ou non, je ne m'étendrai pas sur cet argument car, au fond, la technique est peu déterminante : si elle n'est pas forcément à la hauteur de certains discours, elle n'a guère empêché le DJ de tenir une fonction historique dans la popularisation du « mouvement techno » et de faire se trémousser un public gigantesque. En revanche, l'institutionnalisation des raves et de leurs acteurs principaux ont amené à fortement revoir le capital de sympathie dont jouissait la figure. A cela ou moins deux raisons :

- Tout d'abord, si la profession a toujours bénéficié d'un statut à part, lié à sa position créative et stratégique, elle incarnait une forme de résistance aux normes du show-business, comme l'ont observé de nombreux analystes : « Les relations entre les ravers et le DJ placent ce dernier dans une position peu courante dans le domaine musical et finalement assez paradoxale : il est à la fois connu (pour sa musique) et inconnu (en tant qu'individu), il est présent et indispensable, mais en même temps presque invisible. Cette situation est accentuée par le fait que le DJ est souvent physiquement placé au même niveau que les ravers et ne bénéficie pas d'un éclairage particulier. Il est donc, au même titre que les danseurs, acteur de la rave sans en être le héros » (Fontaine & Fontana, 1996 : 39-40). Vers le milieu des années 1990 pourtant, la massification du public et des enjeux financiers exacerbe les appétits de gloire, entraîne l'élaboration d'un nouveau star-system et la résurgence d'attitudes égoïstes commune à toute l'histoire de la musique pop. En voici quelques manifestations : DJ Bobo (Suisse) s'étale dans les médias « people » suisses alémaniques ; DJ Pure (Suisse) pose en photo sur ses pochettes de disques, vend des t-shirts à son effigie, a des groupies hurlant dès qu'il monte en scène ; Charles Shilling (France) se targue d'avoir à écarter « des propositions sexuelles terrifiantes » (interview dans *Coda* n° 32, avril 1997) ; Djaimin (Suisse) mixe en costume Armani et laisse porter ses caisses à disques par de bons zélateurs ; « L'Américain Jeff Mills fait en moyenne deux tour du monde par an et peut prendre l'avion six fois de suite en un week-end. Un magazine anglais spécialisé a révélé que le New-Yorkais David Morales avait touché 100 000 FF pour jouer deux heures au jour de l'an 1995 à Zurich » (Elle, 6 avril 1998).
- Ensuite, le deuxième et sans doute plus ravageur effet de la professionnalisation tient à la mise en place d'une routine. Alors même qu'ils avaient bâti leur carrière sur l'innovation musicale, de nombreux DJs — une fois parvenus — campent sur leur acquis, s'enferment dans leurs habitudes et un sous-genre de prédilection. Ils appellent dès lors moins à la curiosité, à la découverte et à la surprise qu'à l'édification de chapelles hermétiques.

Bref, les grands DJs et les grandes raves du premier boom techno tendent à se couper de l'innovation et, à travers elle, d'un public « mordu » qui devient de plus en plus exigeant. Ces nouveaux éléments, combinés à

ceux évoqués plus haut, encouragent donc le repli vers des solutions alternatives jugées plus éthiques, notamment le live-act et les structures à plus petite échelle (clubs, salles de concert alternatives, centres d'art, nomadisme illégal des « free parties »).

Cette dynamique peut être vue comme un signe attestant la fin de l'unité originelle propre à tous les phénomènes sociaux ou artistiques. Elle ne doit pour autant ni être dramatisée, ni perçue comme la base d'un échec. Au contraire, elle témoigne d'une certaine vitalité, de potentiels ouverts, d'une capacité à la réinvention et au changement. Elle témoigne enfin surtout d'applications multiples, parfois critiques et simultanées, relatives aux idées phare du « mouvement techno », les connectant à d'autres formulations identitaires musicales et démentant les cadres d'analyses trop rigides.

## Conclusion

Dans ce chapitre, je m'efforce de nuancer l'interprétation qui ressort de mon texte et présente le DJ comme un simple passeur, une figure hautement conjoncturelle, un intervenant charnière entre la création et le public aux seuls moments où les deux ne peuvent encore se rencontrer, faute de moyens techniques ou financiers. Le portrait est bien sûr forcé ou, mieux dit, orienté. Il doit se comprendre avant tout en relation à son double inversé : le DJ en figure de héros post-moderne et d'unique horizon créatif pour tout le « mouvement techno », une vision qui paraît hanter un grand nombre d'analyses journalistiques et universitaires. Pour autant, je n'aimerais pas que cette relativisation du fantasme nuise à la compréhension globale du phénomène DJ, notamment celle du prodigieux élan qu'a pu avoir cette discipline en Europe.

En résumé, pour le vieux continent, le deejaying s'est imposé hors cadre et hors bagage théorique, dans l'urgence, comme véhicule au grand boom des raves et de la musique « techno ». Par conséquent, il a d'abord visé à l'efficacité plutôt qu'à la brillance et au discours. Il n'a été explicité en termes de création que plus tard, au moment où les raves ont gagné en assurance et où les organisateurs ont pu enfin s'attacher les services de grandes légendes américaines, schématiquement aux alentours de 1993-1994.

A cet égard, le « culte » dont peut faire l'objet [Jeff Mills](#) est révélateur : immigré de Detroit à Berlin en 1992, il incarne pour beaucoup un modèle, le DJ par excellence, capable de prestidigitations ahurissantes en même temps que de soutenir une techno rythmée, implacable, véritable exhortation à danser. Outre le fait d'avoir suscité de nombreuses vocations (et d'avoir grandement élevé les standards d'exécution), ce type d'exemple a permis de légitimer une esthétique (et derrière elle tout un mouvement) alors totalement incomprise, attaquée ou raillée notamment au point de vue technique par les médias et certains musicologues institués. La rupture d'avec les normes antérieures n'était visiblement pas facile à encaisser. A bien y regarder, il semble d'ailleurs qu'une grande partie de l'argumentaire en faveur du mix techno remonte à cette époque et est tiré d'exemples américains, renvoyant à un pays où la discipline avait une riche tradition mais guère de points communs avec la donne européenne. Bref, ce point touche à une stratégie de légitimation qui n'ôte pourtant rien à la valeur historique des balbutiements techno et de leur pérennisation en Europe. D'ailleurs, sans l'apport du vieux continent (public, argent), il faut préciser que les initiateurs américains n'auraient jamais eu loisir de pousser autant leurs

expériences formelles.

Il est par contre étonnant de voir ce discours repris quasiment inchangé parmi les commentateurs artistiques et universitaires. Dans le deuxième cas c'est d'autant plus frappant que leurs homologues américains avaient entrepris, dès l'aube des années 1990, une évaluation critique du potentiel informatique, du deejaying et de leur supposées caractéristiques post-modernes (à ce sujet voir en particulier Manuel, 1995). Appliquée de manière encore plus ciblée au cas des ethnologues, cette interrogation me paraît devoir être mise en parallèle avec leur appréciation des phénomènes culturels. En somme, la discipline a toujours été confrontée au problème de rendre compte et à celui de choisir un point de vue. Les auteurs francophones que j'ai lus ont tous choisi une voie classique : celle d'une compréhension émiq. La démarche est parfaitement légitime et signifiante mais, dans ce cas, n'éclaire pas le champ entier : elle se borne aux discours et n'envisage guère les pratiques dissonantes, les contradictions, les ruses et les dynamiques souterraines qui, au bout du compte, jouent un rôle déterminant, bien plus que certaines grilles d'analyse instituées. A ne pas s'envisager comme partielle, à ne pas se remettre en cause à l'aune des faits, à ne pas s'intégrer dans une perspective plus vaste incluant une dimension critique, cette analyse risque de se borner à un constat anecdotique ou mystifié. Mon présent texte vise donc à esquisser un pas vers la deuxième étape nécessaire à une anthropologie du « mouvement techno ». Une étape qui devra obligatoirement revenir aux observations de terrain et aux questions dérangeantes si elle veut échapper à une ixième répétition des grands thèmes post-modernes. Son point de départ pourrait être résumé en une citation et un pastiche de titre : « *authentic* subcultures were produced by sub-cultural theories, not the other way round » (Redhead cité par Malbon, 1997) et « nous n'avons jamais été post-modernes » (d'après Latour, 1991).

## Notes

[1] Ce fait a été largement décrit et analysé comme une des principales caractéristiques du « mouvement techno ». Les observations menées par Hebdidge en 1979 y donnent toutefois une perspective plus générale. En effet, bien avant que les jeunes s'adonnent au « boum boum » électronique, l'auteur observait déjà que reggae ou punk n'avaient à la base aucun discours ni programme établis, que ceux-ci voyaient le jour dans un second temps et accompagnaient la normalisation de phénomènes positionnés jusque là en termes de pures esthétiques, hors du langage, de son accès inégal et de ses normes pesantes qui « arrache[-nt] aux sens dont il s'alimente une survie insidieuse, dégradée, provoque en eux un sursis artificiel dans lequel il s'installe à l'aise, en fait des cadavres parlant » (Barthes 1970 : 219).

[2] Une citation précoce, mais tout à fait révélatrice : « On en trouve sûrement pas plus que n'importe quelle autre drogue, dans n'importe quelle autre grande fête de jeunes » (un organisateur de rave en interview dans le quotidien *24 Heures*, Lausanne, 15.06.1991).

[3] Au sujet de la musique classique contemporaine, voir notamment l'excellent ouvrage de Béatrice Ramaut-Chevassus (1998). L'auteur y montre avec force détails que, au long des années 1960 et 1970, les compositeurs ont abandonné une logique d'avant-garde et de table rase, affectant la palette des instruments électroniques à des oeuvres plus douces, plus accessibles, jouant de clins d'oeil et de métissages variés (temps, espaces, cultures). Dès lors, les notions d'oeuvre, de propriété ou même d'artiste auraient été profondément remises en cause. Les analyses post-modernes concernant la musique techno (par exemple celle de Bourriaud, 1998, mais également de façon beaucoup plus générale) reprennent ou réinventent cet argumentaire presque mot pour mot.

[4] Nicolas Bourriaud est devenu par la suite un influent critique d'art et le premier directeur du Palais de Tokyo, à Paris.

[5] Par exemple, Hampartzoumian (1999) qui cherche à expliquer la musique techno par le biais de la musique classique expérimentale (typiquement les musiques concrètes ou sérielles) au seul motif de leur outils communs (les machines électroniques), sans prendre en considération le fait que les musiciens techno puissent avoir d'autres inspirations et d'autres motivations quant à cet usage. Mes recherches personnelles, concordantes avec la plupart des analyses américaines (voir notamment Manuel, 1995), tendent à relativiser beaucoup l'influence des avant-gardes classiques sur les futures musiques « pop » électroniques (disco, rap, house, techno). En effet, dans ce créneau, une majorité de compositeurs et d'artistes ne semblent pas avoir une grande culture de la musique « savante » ou alors par des voies extrêmement détournées, typiquement par le biais d'entités charnières telles que Kraftwerk (groupe dont les têtes pensantes furent élèves de K. Stockhausen avant de se tourner vers le registre « pop » et y transcrire certaines idées académiques).

[6] « John Cage est-il le premier DJ ? En 1939, dans *Imaginary Landscape n. 1* — qui est considéré comme la première oeuvre de musique

électronique jamais composée —, il a l'idée de retenir et de relâcher tour à tour des disques 78 tours comportant des enregistrements d'ondes sinusoïdales [...]. En 1965, à la Feigen-Palmer Gallery de Los Angeles où il présente ses *Variations IV*, c'est le public qu'il transforme en DJ en l'enjoignant d'utiliser à sa guise les nombreux électrophones et les microsillons d'origines multiples disposés à cet effet » (Caux, 1998 : 108).

[7] Le terme dub-plate (littéralement le disque à doubler) caractérise originellement ce que nous, francophones, appellerions des « laques », c'est-à-dire les disques en acétate de cellulose à partir desquels sont moulés tous les exemplaires d'une édition au format vinyle. Entre la fin des années 1960 et celle des années 1970, les DJs jamaïcains utiliseront beaucoup ces laques, pièces uniques leur servant à particulariser leur mix et à tester de nouvelles compositions - les leurs ou celles de proches - face au public. Si le morceau était accueilli positivement, il était alors officiellement pressé et commercialisé.

[8] Littéralement : « mixtures and superimpositions of drumbeats, rock music, funk and African records »

[9] « For less creative disco DJs, however, the ideal was to slip-cute smoothly from one record into the beginning of the next. They also created a context for breaks rather than foregrounding them, and the disco records which emerged out of the influence of this type of mixing tended to feature long introductions, anthemic choruses and extended vamp sections, all creating a tension which was released by the break »

[10] Littéralement : « While Frankie Knuckles had laid the groundwork for house at the Warehouse, it was another DJ from the gay scene that was really to create the environment for the house explosion — Ron Hardy. Where Knuckles' sound was still very much based in disco, Hardy was the DJ that went for the rawest, wildest rhythm tracks he could find and he made The Music Box the inspirational temple for pretty much every DJ and producer that was to come out of the Chicago scene ».

[11] Les analystes observent unanimement que, malgré une invention peu commune au sein du microcosme *dance*, le public états-unien est resté dans une large mesure exclusivement dédié aux (sous-)genre rock et rap. L'ethno-musicologue Barbara Bradby (1993) interprète ce phénomène comme entérinant une vision typique de la musique et de la culture aux USA : fortement racialisées, virulentes et machistes.

[12] Quelques pages intéressantes dédiées à Juan Atkins : [http://www.globaldarkness.com/articles/juan\\_atkins\\_model\\_500\\_cybotron\\_bio.htm](http://www.globaldarkness.com/articles/juan_atkins_model_500_cybotron_bio.htm), [http://www.wired.com/wired/archive/2.07/techno\\_pr.html](http://www.wired.com/wired/archive/2.07/techno_pr.html), et [http://en.wikipedia.org/wiki/Juan\\_Atkins](http://en.wikipedia.org/wiki/Juan_Atkins).

[13] Littéralement : « Disco came and it was soft but Clinton's funk was Hardcore and it suited the attitude of the people and the environment. The origin of the hardness in techno is funk ».

[14] Littéralement : « This is borne out in the DOR (Dance Oriented Rock) clubs where Blake Baxter used to DJ. The European fascination is intense with records by Depeche Mode, Nitzer Ebb, Bauhaus and New Order easily the most requested ».

[15] Littéralement : « Kraftwerk is the first techno band ever » et « Detroit has declared itself a satellite of Germany »

[16] « Dans la techno en effet, le mix des identités ou des genres musicaux différents (jazz, rock, disco, pop, reggae, rap, classique...), n'est pas seulement toléré ou accepté mais, plus encore, il est central, définissant en effet le fondement ou le principe même de cette musique et de son esthétique » (Gaillot, 1998 : 37)

## Bibliographie

ARTPRESS, 1998. « Techno, anatomie des cultures électroniques » (Paris), Hors série numéro 19, 178 p.

BARA Guillaume, 1999. *La Techno*. Paris, Libro Musique, 84 p.

BARTHES Roland, 1970 (1957), *Mythologies*, Paris Seuil, 247p.

BOMBEREAU Gaëlle, 1999. « Traverser le miroir pour composer la vie », in *Sociétés, revue des sciences humaines et sociales* (numéro spécial : Effervescence techno), n. 65, 1999/3, p. 25-32

BONES Jah, 1986. « Reggae deejaying and Jamaican Afro-Lingua », in : SUTCLIFFE D. et WONG A. (éd.), *The language of the Black experience*, p. 52-68 ; New York, Blackwell, 214 p.

BOURRIAUD Nicolas, 1998. « La mutuelle des formes ». *Artpress. Hors série numéro 19 : Techno anatomie des cultures électroniques* (Paris), p. 163-169

BRADBY Barbara, 1993. « Sampling sexuality : gender, technology and the body in dance music ». *Popular Music* (Cambridge), 12 (2), p.155-176

BRAUNSTEIN Jacques, 1998. « Underground Resistance ». *Artpress. Hors série numéro 19 : Techno anatomie des cultures électroniques* (Paris), p. 152-156

BREWSTER Bill & BROUGHTON Franck, 2000. *Last Night a DJ Saved My Life : The History of the Disc Jockey*. New York : Grove Press, 435 p.

BUSSY Pascal, 1996. *Kraftwerk : le mystère des hommes-machines*. Paris, Camion Blanc, 237 p. (première édition, 1993)

CAUX, Daniel, 1998, « Des jeux avec les sons techno et minimalisme ». *Artpress. Hors série numéro 19 : Techno anatomie des cultures électroniques* (Paris), pp. 106-111

CHEESEMAN Phil, 1993. « The history of house », in *DJ Magazine* (Londres), No 8, avril-mai 1993

CODA Nouvelles Cultures, 1996-99 (Paris), mensuel techno, numéros 26 à 52

COLLETTE Tristan, 2002. « Une identité collective : les free parties », in *La revue du MAUSS semestrielle* (Paris), n. 19, p. 349-356

- CONSTANT Denis, 1995. *Aux sources du reggae : musique, société et politique en Jamaïque*. Roquevaire France, Parenthèses (collection Epistrophy), 155 p.
- COSGROVE Stuart, 1988. *The History of house sound of Chicago* (texte introductif pour l'anthologie *The History of Chicago House*, 12 CDs, BCM Records, Allemagne, 1988)
- CRASH, 1998-99. (Paris), bimestriel techno, numéros 4 à 9
- FIKENTSCHER Kai, 2000. « You better work : Underground dance music in New York City ». Hanover, University Press of New England, 159 p.
- FONTAINE Astrid & FONTANA Caroline, 1996. *Raver*. Paris, Anthropos (collection : Poche, Ethno-sociologie), 106 p.
- GAILLOT Michel, 1998. *Sens multiples : la techno, un laboratoire artistique et politique du présent*. Paris, Dis voir, 120 p.
- GARNIER Laurent, 2003. *Electrochoc*. Paris, Flammarion, 290 p.
- GAVARD-PERRET Jean-Paul, 1999. « Culture-techno, technoculture : sur quelques idées reçues et autres vieilles lunes remises au goût du jour », in : *Verso : arts et lettres* (Paris), n. 13, pp. 12-14
- GHOSN Joseph, 1997. « Du raver au sampler, vers une sociologie de la techno ». *L'homme et la société, revue internationale de recherches en sciences sociales. Numéro spécial : Musiques et société* (Paris), 126, p. 87-98
- GILROY Paul, 1993. *The black Atlantic : modernity and double consciousness*. Londres, Verso, 261 p.
- GRYNSZPAN Emmanuel, 1999. « Fête du bruit », in : *Société, revue des Sciences Humaines et Sociales* (Bruxelles), n. 65, 1999/3, pp. 69-84
- GRYNSZPAN Emmanuel, 2000. « Une fête parallèle », in : *Chimère, revue trimestrielle* (Paris), n. 40, automne 2000, p. 97
- HEBDIDGE Dick, 1979. *Subculture, the meaning of style*. New York, Methen (collection : New Accents),
- HEBDIDGE Dick, 1987. *Cut'n'Mix : culture, identity and Carribean Music*. Londres : Routledge, 141 p.
- HAMPARTZOUMIAN Stephane, 1999. « Un hymne pour Epiméthée », in *Sociétés, revue des sciences humaines et sociales* (numéro spécial : *Effervescence techno*), n° 65, 1999/3, p. 41-52
- HASLAM Dave, 2000. « What the twist did for the Peppermint Lounge », in : *London Review of Books* (London), vol. 22, n. 1, 6 janvier 2000
- IRVING Katarina, 1993. « *I Want Your Hands On Me* : building equivalences through rap music ». *Popular music* (Cambridge), 12 (2), p.105-121

- JOUVENET Morgan, 2001. « Emporté par le mix : les DJs et le travail de l'émotion », *Terrain* (Paris), No 37, pp. 45-60
- KHIM Christophe, 1998. « Evolution n'est pas révolution ». *Artpress. Hors série numéro 19 : Techno anatomie des cultures électroniques* (Paris), p. 16-22
- LANGLOIS Tony, 1992. « Can you feel it ? DJs and House Music culture in the UK ». *Popular music* (Cambridge), 11 (2), p. 229-238
- LATOUR Bruno, 1991. *Nous n'avons jamais été moderne : essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte (collection Armillaire), 210 p.
- LAUMONIER Alexandre, 1998. « Courtesy of... ». *Artpress. Hors série numéro 19 : Techno anatomie des cultures électroniques* (Paris), p. 80-85
- LAVILLE Yann, 2004. *Techno-Logos, repenser les sous-cultures à travers l'exemple techno*. Neuchâtel, Ethnoscope (Institut d'ethnologie), n. 7, 171 p.
- LELOUP Jean-Yves & RENOULT Jean-Philippe, 1999. « Global Tekno : 01 — Voyage initiatique au cœur de la musique électronique ». Le Camion Blanc (Paris), 192 p.
- MAFFESOLI Michel, 1992. *La transfiguration du politique, la tribalisation du monde*. Paris, Le livre de Poche (collection : biblio essais), 242 p.
- MALBON Ben, 1997. « The Club, clubbing : consumption, identity and the spatial practices of every-night life », in : SKELTON Tracey et VALENTINE Gill (éd.), *Cool Places : geographies of youth culture*, chapitre 16 ; Londres, Routledge, 383 p.
- MALLET Franck, 1998. « La sainte trinité ». *Artpress. Hors série numéro 19 : Techno anatomie des cultures électroniques* (Paris), p. 54-59
- MANUEL Peter, 1995. « Music as symbol, music as simulacrum : postmodern, pre-modern, and modern aesthetics in subcultural popular music ». *Popular music* (Cambridge), 14 (2), p. 227-239
- MC CREADY John, 1991. *Sans titre* (livret d'accompagnement à la compilation *RetroTechno/DetroitDefinitive*). Londres, Network Records (texte original de 1988).
- MOLIÈRE Eric, 1997. « La musique techno comme fête musicale », in : GREEN Anne-Marie (éd.), *Des jeunes et des musiques, Rock, Rap, Techno...*, p. 217-258 ; Paris, l'Harmattan, 319 p.
- NOYS Benjamin, 1995. « Into the Jungle ». *Popular Music* (Cambridge), 14 (3), p. 321-332
- PETIAU Anne, 1999. « Rupture, consommation et communion, trois temps pour comprendre la rave », in *Sociétés, revue des sciences humaines et sociales* (numéro spécial : Effervescence techno), n. 65, 1999/3, p. 33-40



RAMAUT-CHEVASSUS Béatrice, 1998. *Musique et postmodernité*. Paris, P.U.F., 124 p.

REMIX, 1999. *Remix : musiques, clubbing, mode, DJ* (Clichy), mensuel techno, numéros 2-3

RENOULT Jean-Philippe, voir Jean-Yves LELOUP & Jean-Philippe RENOULT

SAVAGE John, 1993. « Machine Soul ». *Village Voice : Rock n'roll quarterly, summer supplement* (New York) ; texte enrichi et remanié sur le site [http://music.hyperreal.org/library/machine\\_soul.html](http://music.hyperreal.org/library/machine_soul.html)

SEVIN Jean-Christophe, 2003. « Hétérotopie techno ». *ethnographiques.org*, n. 3, avril 2003, <http://www.ethnographiques.org/2003/Sevin.html>

SHAPIRO Peter, 2005. *Turn the Beat Around : The Secret History of Disco*. Londres : Faber & Faber, 384 p.

TOOP David, 1991. « Rap Attack 2 : African Rap to Global Hip Hop », New York, Serpent's Tail, 224 p. (2e édition)